



FACULDADE DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDADE TÉCNICA DE LISBOA

REPRESENTAÇÃO DE ARQUITECTURA

Introdução às várias formas de comunicação da arquitectura

Pedro Nunes da Ponte Galvão Lucas

(Licenciado)

Dissertação para a obtenção do Grau de Mestre em Arquitectura

Orientador científico: Doutor Jorge Manuel Fava Spencer

Júri

Presidente: Doutor José Duarte Centeno Gorjão Jorge

Vogal: Doutor Pedro Jorge Monteiro Bandeira

Lisboa, Junho de 2011



FACULDADE DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDADE TÉCNICA DE LISBOA

REPRESENTAÇÃO DE ARQUITECTURA

Introdução às várias formas de comunicação da arquitectura

Pedro Nunes da Ponte Galvão Lucas

(Licenciado)

Dissertação para a obtenção do Grau de Mestre em Arquitectura

Orientador científico: Doutor Jorge Manuel Fava Spencer

Júri

Presidente: Doutor José Duarte Centeno Gorjão Jorge

Vogal: Doutor Pedro Jorge Monteiro Bandeira

Lisboa, Junho de 2011



Título: Representação de Arquitectura: Introdução às várias formas de comunicação da arquitectura

Nome do aluno: Pedro Nunes da Ponte Galvão Lucas

Orientador Científico: Professor Doutor Jorge Manuel Fava Spencer

Mestrado: Arquitectura

Data: 28 de Janeiro de 2011

RESUMO

Este trabalho debruça-se sobre os nexos que se estabelecem entre a arquitectura e as suas representações, numa perspectiva histórica, teórica e operativa. Procurando lidar com a abundância e com a influência das representações de arquitectura, a produção desta dissertação visa um entendimento esclarecido das diferenças que existem entre as diversas disciplinas que tratam a representação da arquitectura e entre estas e a própria arquitectura. Pondera-se ainda, ao discernir algumas características das diferentes áreas disciplinares (do desenho, da fotografia e do vídeo essencialmente) em contraponto com o objecto da representação (a arquitectura), as consequências da sua interacção.

Faz-se assim, em primeiro lugar, uma abordagem histórica dos processos de representação ancorada no Renascimento, com o intuito de contextualizar a condição contemporânea da cultura arquitectónica. Seguidamente é feita uma reflexão sobre as possibilidades e sobre as consequências do comprometimento profundo entre a sociedade do século XX e os processos de mediatização. São depois objectivados os nexos que se estabelecem entre representação e representado. Para isso analisam-se diversos casos de estudo que possibilitam concretizar algumas características dos processos de representação. Por último, é também objectivo deste ensaio conseguir traçar hipóteses de relacionamento com as representações de arquitectura, numa perspectiva optimista.

Sintetizando, esta reflexão pretende, consciente da influência que o meio tem no seu fim enquanto parte de um todo processual, fazer uma introdução às diversas formas de relação entre a arquitectura e as suas representações.

Palavras-chave: Representação, Imagem, Media, Fotografia

Title: Representation of Architecture: Introduction to the many forms of communication of the architecture

ABSTRACT

This work addresses the relations between architecture and its representations, in an historical, theoretical and practical perspective. While trying to deal with the abundance and different influences of the architectural representations, drafting this essay was an attempt to obtain an enlightened understanding of the differences that exist between the several disciplines that represent architecture and between such representations and architecture itself. It was also taken in consideration, while trying to identify some of the features of the several disciplines (drawing, photography and video essentially) in contrast with the object of the representation (architecture), the consequences of their interaction.

Firstly, an historical approach is made to the processes of representation starting from the renaissance, with the aim of contextualizing the contemporaneous condition of the architectural culture. Afterwards, a reflection is made about the possibilities and consequences of the profound media coverage that goes through the whole twentieth century. It's then attempted to identity the relations that are established between representation and the object of such representation. With this purpose some case studies are then analyzed in order to enable the identification of some of the characteristics of the representation process. Finally it is also an aim of this essay to try to reflect on the ways to deal with architectural representations, in an optimistic perspective.

Synthesizing, this research envisages, while taking into account the influence that the mean has in its end as part of a whole process, to make an introduction to the several ways of relation between architecture and its representations.

Keywords: Representation, Image, Media, Photography

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer concretamente ao Professor Jorge Spencer pela disponibilidade, atenção, rigor e sentido de humor. Aos meus pais por disponibilizarem as suas bibliotecas pessoais e por estarem na génese (digamos que literalmente) deste trabalho. Aos meus irmãos, o lógico e o ilógico, precisamente pelo que estas suas características contribuíram para o raciocínio que o texto veicula. À Joana, por ser tão lógica como ilógica, e por se prestar a debater arquitectura. Ao Gonçalo, pela sua preciosa ajuda tecnológica. Aos Velhos, pelas variadíssimas discussões etéreas encaminhadas numa mesma frequência hertziana. Ao Sérgio, pelo seu interesse e por discutir como um verdadeiro profissional.

ÍNDICE

1.	Introdução	1
	1.1. Introdução	3
	1.2. Estado da arte	6
2.	A prática construtiva medieval	9
	2.1. Enquadramento histórico	11
	2.2. O fim da Idade Média	12
	2.3. A prática construtiva medieval: a oralidade e a regra	14
	2.4. Villard de Honnecourt: o desenho arquitectónico medieval	17
3.	Renascimento: tratadística, imprensa e desenho	27
	3.1. Enquadramento histórico	29
	3.2. Vitruvius e o modelo greco-romano	31
	3.3. A imprensa e a arquitectura	37
	3.4. A evolução das técnicas de desenho	47
4.	A geometria descritiva e o aparecimento da fotografia	63
	4.1. A ciência e o desenho	65
	4.2. O início da fotografia de arquitectura	66
	4.3. Discursos antagónicos	73
5.	Imagens arquitectónicas	81
	5.1. A criação de um universo paralelo	83
	5.2. Construções mediáticas	89
	5.3. Autonomização das imagens	100

5.4. O meio é a mensagem	113
6. Acerca do uso e da percepção	149
6.1. A utilização das imagens de arquitectura	151
6.2. Uso e percepção	153
6.3. Meios e fins	159
7. Caso de estudo	165
7.1. Discursos diferentes da mesma arquitectura	167
8. Considerações finais	179
8.1. Considerações finais	181
9. Bibliografia	185
8.1 Bibliografia	187
8.2 Bibliografia do caso de estudo	190

1. INTRODUÇÃO

1.1 Introdução

“ Se em crianças aprendemos a reconhecer e a dar nomes às coisas observando imagens em livros, também com os arquitectos acontece a mesma coisa. Noventa e nove por cento das vezes os estudantes de arquitectura aprendem a identificar e a definir a arquitectura, e especialmente o que é bom e famoso – ou, efectivamente, o que é a arquitectura (em oposição a edifícios que eles simplesmente gostam) – a olhar para representações. Uma fotografia, um desenho, uma revista, um artigo ou um livro.”¹

O presente trabalho é um estudo sobre a forma como as representações de arquitectura se relacionam com esta, reflectindo sobre os nexos que se estabelecem entre os dois universos. Ou seja, com a consciência da relação estreita que se estabelece entre representação e arquitectura no contexto da prática concreta e da obrigatoriedade do uso da imagem como forma de divulgação e mediatização, pretende-se traçar relações entre a arquitectura e as suas imagens.

O território em que se insere o trabalho é, de uma forma geral, o da representação de arquitectura. Importa dizer que as representações são para a disciplina fundamentais uma vez que esta trabalha no âmbito das coisas físicas e locais. Assim, e uma vez que o edifício é estático, as representações possibilitam operar virtualmente com a matéria, seja num contexto projectual ou noutro. A reciprocidade de influências entre realidade e representação está implícita na relação entre ambas já que o produto final da arquitectura (obra concreta) e a forma como é estudada e ensinada, pensada e concebida (projectos, imagens, publicações) não são dissociáveis.

Foi a partir dessa reciprocidade, da sua comprovação real e sistemática no exercício de projecto, que se consolidou a vontade de começar um estudo autónomo, iniciado ainda na licenciatura. Este vem a consumir-se no presente documento, que mantém desta forma um compromisso propositado com a prática da disciplina. Dispõe-se assim de um olhar por um lado consciente da inevitabilidade do fenómeno da mediatização, por outro lado crítico em relação aos sistemas de representação da arquitectura e às suas possibilidades retóricas e narrativas. O trabalho

¹ Rattenbury, Kester (ed.) *This is not architecture*

procura oferecer um entendimento amplo e abrangente das áreas do desenho, da fotografia, do vídeo e da escrita, nas suas relações com a arquitectura. Persegue-se um tipo de raciocínio que potencie a melhor utilização das ferramentas que comunicam a arquitectura e não a negação das mesmas ou uma visão pessimista da sociedade contemporânea, incontornavelmente caracterizada por uma progressiva mediatização.

As hipóteses de trabalho desenharam-se naturalmente através da observação da importância das representações de arquitectura. O ajuste da relação entre as representações e as coisas representadas (sendo que os edifícios enquanto coisa local e imóvel estão eternamente sujeitos a uma abundante mediatização) prevê-se que possa ser feito através da consciência dos territórios operativos de cada uma das áreas. Assim, veiculado pela crença de que a evolução dos meios de comunicação em arquitectura é um vector muito forte na alteração progressiva da cultura arquitectónica contemporânea, este trabalho visou desde o princípio objectivar nexos estabelecidos entre a representação e o representado.

A importância académica de um trabalho como este está relacionada com o contributo que oferece para a melhor circunscrição de diversas áreas que intervêm directamente na prática da disciplina. Ou seja, pretende-se, reflectindo sustentadamente sobre o que é uma representação de arquitectura e sobre o que é, em si, a arquitectura, dar um passo na definição de arquitectura.

Assim sendo, o trabalho está essencialmente dividido em duas partes:

1. Na primeira é estudada a forma como a representação e a publicação de arquitectura se tornaram importantes na prática arquitectónica. Recua-se até ao Renascimento com vista a identificar as alterações provocadas no pensamento da arquitectura pela evolução nas técnicas de representação desenhada, pelo aparecimento do projecto, da publicação impressa e, mais tarde, da fotografia. (Capítulos 2, 3, e 4)
2. Na segunda são analisadas, concretamente, as várias formas de comunicar a arquitectura e a sua importância para a história e para a prática arquitectónicas. Estuda-se a forma como os meios de comunicação possibilitam a construção de um universo autónomo (o das representações) e quais as características desse mesmo universo. Recorre-se para isso

assiduamente ao contraponto com a ideia de arquitectura como concepção e construção de edifícios. Objectiva-se ainda clarificar quais as possibilidades de discurso que os meios oferecem, o que é feito através de casos de estudo, tentando esboçar formas de relação entre o homem e as representações. (Capítulos 5, 6 e 7)

As conclusões retiradas ponderam então as representações como imagens (que representam) e como objectos (que existem só por si) ao mesmo tempo, sendo a sua condição final ditada pela relação que o observador mantém com estas. Contudo, apesar de centradas no papel do observador, as considerações finais não deixam de ponderar a questão da produção das representações arquitectónicas. Questiona-se assim a possibilidade de a representação reclamar uma posição intrínseca, posição essa que assenta naquilo a que ela se propõe.

“Quando lemos um jornal, fazemo-lo pelo seu significado, e depois, deitamo-lo fora, não nos preocupando com os materiais e os métodos de comunicação – a escrita.

Quando lemos poesia, se bem que nos interesse o significado, voltamos ao poema várias vezes pelo prazer que se descobre na própria escrita. A diferença entre a poesia e o jornalismo está no facto que na poesia a escrita persiste como objecto por direito próprio, muito depois que o significado proposto tenha sido absorvido. O acto poético resume e comunica o seu próprio significado: o acto da escrita poética.”²

Por fim, a metodologia seguida foi de uma forma geral a análise bibliográfica e a consequente realização de fichas de leitura, assim como a interpretação de casos de estudo e a extracção de relações e considerações. O método referido foi utilizado com o objectivo de traçar um enquadramento histórico, de identificar e operacionalizar conceitos e, finalmente, de estabelecer nexos entre as conclusões parciais com vista à formulação de considerações finais.

² Valery, Paul, (fonte primária desconhecida; citado num documento fornecido aos alunos do segundo ano da Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Arquitectura pelo Prof. Carlos Macedo)

1.2 Estado da arte

*“ (...) o desenho é para o arquitecto mera recorrência – o desenho arquitectónico jamais representa o que lá está; ele apenas sugere o que lá poderá estar, segundo um sistema de referências dirigidas à nossa anterior experiência do espaço. ”*³

As relações que se estabelecem entre arquitectura e representação foram já, mais ou menos sistematicamente, abordadas quer por arquitectos (em observações sobretudo relacionadas com a prática profissional) quer por teóricos. Mas onde podemos encontrar mais bibliografia referenciada aos temas da representação e da imagem não é propriamente na literatura directamente relacionada com os temas da arquitectura. São inúmeros os autores (das áreas da história, teoria da imagem, fotografia, semiótica, sociologia) que trataram o tema da sociedade profundamente comprometida com o fenómeno da mediatização. Estes, apesar de não abordarem na maior parte das vezes a representação de arquitectura concretamente, reflectem sobre as consequências do uso sistemático de representações na vida quotidiana. Coube-nos então muitas vezes estabelecer as relações entre a arquitectura e as áreas referidas.

A forma como foi criada a cultura da representação renascentista, embrião da dependência entre a arquitectura contemporânea e as suas representações, é um tema imensamente abordado em autores como Carpo ou Pérez-Gómez. Referimo-nos concretamente aos estudos elaborados sobre a evolução nas formas do desenho, sobre o aparecimento da imprensa e (mais tarde) da fotografia, entre outros assuntos.

É depois com base no séc. XX, retratado factualmente ou indirectamente nas palavras de Barthes, Walter Benjamin, Debord, McLuhan, Leach, Rattenbury, que se parte em busca da (A) contextualização histórica e crítica de uma sociedade profundamente mediatizada e (B) das possibilidades de abordagem à representação de arquitectura.

³ Taíña, Manuel, “Notas para um debate que nunca chegou a ser”, J.A., Out/Nov/Dez/83, citado em Spencer, Jorge, *O processo de concepção em arquitectura, Reflexão sobre o papel do desenho na síntese da forma*

Mais recentemente, desenvolveram-se alguns estudos mais específicos sobre o tema. Beatriz Colomina estudou o movimento moderno em *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, onde destaca a antagonia nas relações de Loos e de Corbusier com os media. Pedro Bandeira, arquitecto e professor na Universidade do Minho, desenvolveu também recentemente a sua tese de doutoramento com o tema *Arquitectura como imagem, Obra como representação: subjectividade das imagens arquitectónicas*.

No âmbito da leitura e interpretação de imagens e textos que se propõem a representar a arquitectura importa referir diversos trabalhos que suportam teoricamente as questões da linguagem e dos signos abordadas, mesmo não sendo estes directamente referentes ao universo da arquitectura. Michel Foucault, em *As Palavras e as coisas*, reflecte sobre a linguagem na forma como esta tem evoluído e nas implicações dessa evolução “ (...) *A linguagem não é um sistema arbitrário, foi dada ao mundo e faz ao mesmo tempo parte dele, porque as próprias coisas ocultam e manifestam o seu enigma como uma linguagem e porque as palavras se propõem aos homens como coisas a decifrar.*”. Também Pierre Francastel, na sua obra *A imagem, a visão e a imaginação*, enuncia a imprevisibilidade das consequências da “*manipulação da imagem através da intervenção maciça dos media audiovisuais, secundados pela electrónica*” e propõe uma forma de conhecimento da linguagem figurativa moderna que funciona sob moldes profundamente diferentes dos das linguagens verbais (também estas com sistemas de significação diferentes entre si): “*É porque os elementos constitutivos da linguagem figurativa têm um carácter ambíguo, que resulta do facto de se desenvolverem no espaço-tempo e combinarem diferentes elementos de elaboração, que não se pode reduzir o estudo da linguagem figurativa a um caso de aplicação das leis gerais da linguagem falada.*” Gombrich, em *Art and illusion* (mais particularmente no capítulo “Truth and Stereotype”), estabelece relações entre objectos e imagens de uma forma particularmente interessante, através da comparação legitimada por critérios da área da psicologia.

É fundamental revelar a ancoragem que o presente ensaio manifesta a determinadas ideias da obra teórica de Fernando Távora, de Bruno Zevi e de Peter Zumthor. Estas (em *Da organização do espaço*, *Saber ver a arquitectura* e *Pensar a arquitectura*) foram particularmente importantes para o contraponto que se estabelece recorrentemente entre arquitectura e representação.

2. A PRÁTICA CONSTRUTIVA MEDIEVAL

2.1 Enquadramento histórico

A consolidação da ideia de projecto de arquitectura enquanto meio de representar e comunicar o objecto arquitectónico é um ponto fundamental na história. Desde então a relação entre a arquitectura e as suas representações tem-se vindo a alterar. O projecto, materializado em desenhos arquitectónicos, é uma invenção do pensamento renascentista, sendo que até então a arquitectura vinha sendo construída com recurso a outros métodos. Assim, se a renascença se afirma como o início da prática construtiva sustentada pelo projecto como nós o conhecemos, então a Idade Média utilizara outro tipo de processos. Estes são relevantes para este contexto no sentido em que, na sua evolução, nos oferecem pistas sobre o que se passaria depois, no renascimento. Se por um lado o desenho enquanto representação não era propriamente uma ideia desconhecida para a cultura medieval, por outro, apenas na renascença este passa a ter um papel fundamental no universo da arquitectura. Centremo-nos então em primeiro lugar nos factos que propiciam a divisão histórica da renascença, para depois nos debruçarmos concretamente sobre a prática construtiva medieval.

Tentando a definição de alguns pontos importantes na caracterização do renascimento, é de referir em primeiro lugar o fascínio renascentista pela antiguidade clássica enquanto novo modelo cultural. Segundo Ackerman este vem propiciar naturalmente uma cultura da *imitação*¹ (visual e não só), visando a recuperação de símbolos e formas greco-romanas.

Em segundo lugar, é de apontar o aparecimento da técnica tipográfica com Gutenberg. Esta, juntamente com a introdução do papel na cultura ocidental (séc. XIV)², esteve na génese da imprensa, marca importante para a definição do Renascimento.

Por último, revela-se importante evidenciar os desenvolvimentos que o desenho, enquanto disciplina, sofre na renascença, potenciados por uma cultura progressivamente mais humanista e

¹ Em Ackerman, James *Origins, Imitations, Conventions* (pp.109-121) e em Carpo, Mario, *Arquitectura en la era de la imprenta* (p.68)

² Em Ackerman, James, *Origins, Imitations, Conventions* (p.249)

científica. Giedion³, em *Space, Time and Architecture*, relaciona inclusive a perspectiva, uma das grandes realizações renascentistas, com o humanismo. Diz ele que, “*com a invenção da perspectiva, a noção moderna de individualismo encontrou a sua contrapartida artística. Numa representação em perspectiva cada elemento relaciona-se com um único ponto de vista, o do próprio observador.*” Colocando o observador como o centro da representação, como decisor do ponto de vista, cumpre-se o preceito humanista do “*homem como medida de todas as coisas*”⁴.

Esta evolução na técnica do desenho faz parte de uma pesquisa contínua que possibilitará séculos mais tarde a invenção da geometria descritiva (por Gaspard Monge), principal contributo para a convenção que estabelece o desenho arquitectónico, utilizado hoje por arquitectos, engenheiros e construtores.

2.2 O fim da Idade Média

*“A teoria da arquitectura gótica, ainda mais do que a teoria vitruviana, privilegiou o controlo e a transmissão (muitas vezes secreta) de esquemas geométricos abstractos em detrimento do exterior e das formas visíveis”*⁵

Na linha do estabelecido no ponto anterior, interessa perceber como era a prática construtiva do fim da Idade Média, não sendo esta operada pelos processos que o renascimento veio sedimentar. Por “fim da Idade Média” entende-se o período da História ocidental compreendido entre o séc. XI e o séc. XIV. Fellipe Lima⁶, a propósito da passagem da Idade Média para o Renascimento, aponta o poder crescente de uma burguesia cosmopolita como um dos factores em mudança, principalmente em Itália: “*Apesar do domínio cultural e intelectual da Igreja, o Renascimento iniciou-se com a mudança dos valores sociais. A nova classe burguesa passou de uma religiosidade medieval a uma «espiritualização do capitalismo». O antropocentrismo que reinou nos sécs. XV e XVI começou aí a tomar o espaço do teocentrismo medieval.*”

³ Giedion, Sigfried, *Space, Time and Architecture* (p. 33)

⁴ “Humanismo” em *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira*

⁵ Carpo, Mario, op. cit.

⁶ Lima, Fellipe de Andrade Abreu, *Tratadística de Architectura* – 1452 (p. 36)

O fim da Idade Média, ainda com as marcas do referido “*teocentrismo medieval*”, também não prevê de uma forma geral as ideias revolucionárias de Galileu, o racionalismo de Descartes, a revolução epistemológica⁷ iniciada com a visão antropocêntrica e humanista do renascimento. Este dado manifesta-se claramente na relação do homem com a arquitectura. A participação do Homem na obra de Deus era então de subserviência, como trata André Vauchez⁸.

A génese do edifício gótico e o papel do mestre construtor na Idade Média são então importantes para o contexto. Este último conduzia a obra (não existindo a figura do arquitecto) e era encarado como um participante na obra de Deus na terra. Apenas Deus era o responsável pela conclusão e pelo resultado total da obra. Também não eram utilizados instrumentos rigorosos que viabilizassem a previsão. “*Trata-se de um período em que a prática é manifestamente empírica, intuitiva, contínua, e se apoia num saber directamente aplicado na matéria. Os construtores trabalhavam habitualmente a partir de uma planta traçada em tamanho natural no chão, a partir da qual alçavam a fachada.*”⁹ O conhecimento era transmitido sobretudo de forma oral e a construção era operada através da retórica e da geometria. Assim, a dúvida sobre qual o resultado exacto e qual a duração da obra persistia até o trabalho terminar.

Sendo o arquitecto – artista com a capacidade de idealização e representação – uma “invenção” posterior, a arquitectura enquanto prática construtiva obedecia a motivações simbólicas e religiosas. Nesta cultura plena de simbologia o mundo construído era conduzido por regras geométricas e tectónicas, essencialmente não baseadas em modelos visuais mas em ideias metafísicas.

A inexistência do conceito de projecto de arquitectura na Idade Média faz assim parte deste contexto. O desenho arquitectónico enquanto forma de comunicação não era prática corrente, não

⁷ A revolução epistemológica referida, muito abordada por Alberto Pérez-Gómez em *Architecture and the Crisis of Modern Science*, diz respeito ao aparecimento de diversas teorias do conhecimento basilares na identidade do iluminismo. São estas as teorias de Descartes, Locke, Montesquieu, Voltaire e Rousseau. A referida revolução afirma-se como o cume de um percurso na direcção oposta à cultura medieval. Este começou com a cultura de influência clássica greco-romana por oposição à cultura cristã medieval e assume uma postura progressivamente mais racionalista face à cultura dogmática da Idade Média.

⁸ Vauchez, André, *A espiritualidade da idade média ocidental*, (p. 203) “O homem medieval concebe as suas relações com o criador sobre o modelo daquelas existentes entre um rei e os seus vassalos.”

⁹ Spencer, Jorge, op. cit. (p. 35)

existindo projecto de arquitectura como nós o conhecemos. Também não existia a ideia de escala nem era conhecido o sistema métrico ocidental (existindo outros mais simples e intuitivos). Assim como o desenho, também o livro como elemento central na transmissão do conhecimento é produto da renascença, sendo um meio de acesso muito restrito durante toda a Idade Média.

2.2 A prática construtiva medieval: a oralidade e a regra

São praticamente nulos os exemplos de desenhos arquitectónicos concebidos durante a antiguidade clássica e alta Idade Média.¹⁰ Revela-se importante, neste contexto, enfatizar mais uma vez o desconhecimento da folha de papel por parte de todo o ocidente até ao séc XIV. Esta, vinda da China, veio substituir o papiro e o pergaminho, suportes preferidos das culturas egípcia, grega, romana e medieval. Ackerman¹¹ refere que estes suportes, mais concretamente o pergaminho, eram então ocasionalmente utilizados, mas o seu custo e a dificuldade de preparação inviabilizavam o uso quotidiano. O mesmo autor conta como era inclusive frequente o apagar de desenhos que já não eram necessários, de forma a poderem utilizar-se diversas vezes os pergaminhos. Este pormenor revela simbolicamente a forma como a função do desenho em arquitectura era prática e efémera. Apesar de as excepções serem em maior número, também o estilo gótico, do segundo medievo, não conheceu o desenho como elemento central na construção.

As formas de comunicação de arquitectura da Idade Média, de carácter sobretudo oral, estavam culturalmente instituídas e sedimentadas, não se podendo dizer que existissem em alternativa ou por necessidade. A cultura medieval e a génese do edifício gótico não são dissociáveis do tipo de comunicação utilizado pelos intervenientes no processo de construção. Diz Mario Carpo que “*a teoria arquitectónica de Vitruvius não escapa (nem na forma nem nos conteúdos) às condições de uso inerentes ao meio manuscrito utilizado pelo autor. Da mesma forma, também o saber arquitectónico gótico é inseparável de uma cultura oral praticada pelas corporações de construtores medievais.*”¹² Assim, em relação à arquitectura pré-

¹⁰ Ackerman refere como excepções alguns papiros egípcios, plantas de Roma e um alçado à escala real de uma empena do Panteão. Descoberta mais recentemente, a planta da Abadia de San Gallo (desenhada sobre pergaminho), é também um exemplo curioso. Ackerman, James, op. cit.

¹¹ Ackerman, James, op. cit.

¹² Carpo, Mario, op. cit. (p. 33)

renascentista, não é possível dizer que determinada ocorrência acontece de uma forma porque não existia outra forma sob a qual pudesse acontecer. Concretizando, a arquitectura medieval não carece obviamente de projecto desenhado, tinha antes um sistema de funcionamento próprio que privilegiava o controlo e a transmissão de esquemas geométricos abstractos através do discurso verbal.

Dizemos isto já que se analisarmos a prática construtiva do fim da Idade Média rapidamente nos apercebemos que nem a teoria nem a prática do desenho eram desconhecidas. Mas a própria impossibilidade de copiar os desenhos, ou a falta de rigor inerente ao processo (através do decalque do original ou da perfuração), contribuíam para que, mesmo perante a possibilidade da sua utilização, o arquitecto pré-tipográfico encarasse a representação desenhada como um elemento menor¹³.

Nesta linha de raciocínio é já possível descobrir uma característica incontornável da prática construtiva medieval que vem marcar os processos de construção da Idade Média. Esta é a predominância da oralidade enquanto meio de transmissão da informação. Felliipe Lima¹⁴ relaciona também a transmissão oral do conhecimento com os métodos de aprendizagem: “*Além do saber secular havia apenas o conhecimento oral, passado do mestre para o aprendiz, através das oficinas, guildas ou academias.*”

A partir desta característica dos processos de comunicação medievais, Carpo¹⁵ fala de uma ideia particularmente interessante. Diz este autor que a oralidade promove naturalmente a criação de uma “*cultura veiculada em regras e não em modelos visuais*”. Isto porque, ainda segundo Carpo, a predominância do discurso verbal em relação ao discurso visual propicia uma normativa arquitectónica baseada em princípios geométricos formais e não em modelos. Entendemos isto no sentido em que tanto a palavra como a imagem podem expressar regras e modelos, mas é claramente mais fácil de expressar um modelo através de uma imagem do que através de um discurso, sendo que este estaria condenado a ser infinitamente descritivo. Ao mesmo tempo, pode dizer-se que é mais fácil verbalizar uma regra do que visualizá-la. A visualização do resultado de uma regra corresponde naturalmente à visualização de um modelo. Assim, contando que uma regra¹⁶ é uma proposição

¹³ Carpo, Mario, op. cit. (p. 57)

¹⁴ Lima, Felliipe de Andrade Abreu, *Tratadística de Architectura* – 1452 (p. 33)

¹⁵ Carpo, Mario, op. cit. (p. 53)

¹⁶ A noção de regra aparece-nos aqui enquanto entidade subliminar, por vezes até secreta, capaz de estabelecer uma lógica ou uma ordem que pode gerar diversas formas.

universal que vale para um número ilimitado de casos específicos todos distintos entre si¹⁷, a melhor forma de expressar visualmente uma regra será através de desenhos esquemáticos e abstractos. Como o discurso, uma construção geométrica é algo que se desenvolve no tempo, é uma sequência, pode ser ditada, memorizada.

A extensa utilização da oralidade é observável também na prática da *imitação*¹⁸. A *imitação* não é uma invenção renascentista mas o conceito da mesma era, antes da renascença, amplamente diferente. Os componentes mais copiados, segundo um estudo de Krautheimer¹⁹, na arquitectura da Idade Média, eram os nomes (títulos e dedicatórias sagradas), as medidas, a disposição relativa de determinados elementos e a geometria da planta. Ora, segundo Krautheimer, podemos dizer que a cópia medieval almejava a reprodução de determinados valores simbólicos e não a imitação de uma forma global.

Porém, a predominância da regra na construção medieval não significa que a experiência arquitectónica presencial fosse desvalorizada. Se por um lado uma regra arquitectónica é, como já foi dito, passível de ser comunicada verbalmente, já aquilo que deriva da regra (matéria construída), não o é. Dizemo-lo com base na descrição que Procópio²⁰, já no séc. VI, faz da igreja de Santa Sofia de Constantinopla. Procópio fala da impossibilidade de comunicar a experiência arquitectónica: «só quem o viu com os seus próprios olhos poderá compreender a beleza quase sobrenatural desse edifício» (...) «quem não o viu não acredite jamais no que ouve». Essa insuficiência da mediação ecfrástica²¹ não parece ter desalentado o autor – a sua própria descrição da igreja prolonga-se por diversos capítulos – mas é significativo que

¹⁷ Carpo, Mario op. cit. (p. 54). O trabalho gráfico de Mathias Roriczer (primeiro mestre construtor da Catedral de Ratisbona), publicado pelo filho em 1486, contém alguns fragmentos de uma teoria geométrica (p. 19). A “regra de Roriczer” define a relação entre a planta e o alçado de um pináculo gótico.

¹⁸ A ideia de imitação de que falamos é um conceito retirado de: Ackerman, James *Origins, Imitations, Conventions* (pp. 109-121) e de Carpo, Mario, *Arquitectura en la era de la imprenta* (p.68)

¹⁹ Krautheimer, Richard, *Mil metamorfoses medievais do Santo Sepulcro de Jerusalém*, estudo que se debruça sobre a ideia de imitação na idade média. Citado em Carpo, Mario, op. cit.

²⁰ Procópio de Cesareia, citado em Carpo, Mario, op. cit. (p. 65) citado de Dewing, H.B. *Buildings* (p.13)

²¹ *Ecfrástica* é uma tradução livre da palavra espanhola *ecfrástica*, que deriva directamente da palavra grega *Ekphrasi*. Esta diz respeito a um recurso retórico que se ocupa da descrição e definição da essência formal de determinado objecto.

Procópio não cite no seu texto nenhum meio de representação visual. A única alternativa ao defeito da palavra, segundo ele, é “*ir ver o edifício em pessoa, caso se possa*”. Desta forma, é fácil perceber que a oralidade enquanto meio de comunicação preferido do pré-renascimento vem reforçar a remissão do desenho na baixa Idade Média para o âmbito da explicação construtiva, enquanto auxiliar - sofisticado e pouco comum - da obra concreta.

Por fim, o saber dos construtores medievais era um bem que devia tanto ser transmitido como preservado. Se por um lado era necessário que houvesse transmissão de informação entre colegas, por outro era desejável que essa informação fosse tão efemeramente apreendida quanto necessário. A consciência do valor intrínseco do saber construtivo contagiava a actividade de secretismo. Os escassos desenhos da baixa Idade Média que chegaram até nós constituem a prova das características do desenho arquitectónico medieval.

Observemos então o caso de Villard de Honnecourt que, sem que haja um consenso acerca das razões para tal, conservou uma série de pergaminhos com desenhos explicativos de composições arquitectónicas e bases geométricas.

2.3 Villard de Honnecourt: o desenho arquitectónico medieval

Considera-se importante a referência do caso de Villard de Honnecourt por ser o autor de um caderno de sessenta e três pergaminhos datado do segundo quarto do séc. XIII cuja produção tudo indica, à luz das palavras de Ackerman²², ser contemporânea da construção da Catedral de Reims. Pensa-se hoje²³ que Villard de Honnecourt não seria mestre construtor mas sim um eclesiástico verdadeiramente interessado pela construção de edifícios. O referido bloco é um caso de estudo que não reúne um consenso²⁴ muito estável, sendo algo misterioso em relação à sua finalidade, e apresenta

²² Ackerman, James, op. cit. (p. 40)

²³ Carpo, Mario, op. cit. (p. 59). O autor justifica-o com base no facto de os seus desenhos não serem próprios de um construtor medieval, visto não abordarem a questão da construção com uma postura operativa.

²⁴ Barnes, Bechmann (autores citados e analisados por Mario Carpo), o próprio Carpo e Ackerman raramente coincidem totalmente na interpretação do caso de Villard, sendo que nenhum consegue afirmar seguramente a raiz e o objectivo do caderno de Honnecourt.

desenhos que se dedicam à medição, à composição de alçados e secções, ao baixo-relevo e ainda à construção geométrica. É observável, embora não seja consensual, através da análise dos desenhos de Honnecourt, que estes se prestariam essencialmente a servir como uma espécie de manual de instruções não profissional, centrado em formas e composições geométricas, sem um carácter tratadístico. As questões que se levantam em relação ao objectivo da produção deste álbum têm origem, entre outras coisas, no texto inicial do documento, que é dirigido a um público (que também não se encontra circunscrito), como se de uma publicação se tratasse. Podemos dizer que é por esta via que o bloco será aquilo que mais se aproximou de um tratado arquitectónico medieval. Ocorre-nos também naturalmente que este pudesse ser um auxiliar de memória, não para informar qualquer obra ou leitor mas sim para recordar determinadas composições, ordens ou regras.

Mario Carpo²⁵, descrevendo o bloco, diz nele constarem desenhos de catedrais e diagramas geométricos simples. Carpo sustenta ainda que se os diagramas geométricos são por vezes enigmáticos, de difícil compreensão e pouco operativos, já alguns desenhos são claramente referentes ao imaginário da construção: alçados, plantas, medições (etc). São acompanhados de texto e evidenciam erros representativos na abordagem a determinadas vistas espaciais. Observemos nós, por exemplo, o desenho de uma curva (que se manifesta em planta) em alçado, tornar-se numa forma distorcida, um rectângulo com os topos arredondados de uma forma aparentemente aleatória (p. 24). Não era clara a ideia de projecção ortogonal e, desta forma, revelava-se intuitivamente uma sugestão de perspectiva. A falta de rigor e proporção nos desenhos de Honnecourt é também observável de forma evidente no alçado do coro da catedral de Reims. Neste caso, por falta de espaço na folha, a vista interior apresenta-se desproporcionalmente mais estreita em relação à linha do horizonte, comparada com a vista exterior (p. 25). É ainda de referir uma secção conceptualmente muito elaborada dos contrafortes da Catedral de Reims (p. 26). Esta, apesar de deficiente nas suas proporções, é muito interessante na forma como pretende mostrar o desenho dos arcobotantes.

“A hipótese de que Villard havia copiado os alçados de pergaminhos pertencentes ao arquitecto encarregado pela primeira fase de construção de Reims resolveria o problema da finalidade dos desenhos originais. Mas tendo em conta que os desenhos parecem desenhados à escala, produzidos sobre pergaminho e de dimensões reduzidas, não é sensato

²⁵ Carpo, Mario, op. cit. O autor fala de um Alçado em Laon e de uma janela e alçados interno e externo do coro em Reims. Fala ainda de uma rosácea na catedral de Lausana. Refere-se também a esquemas geométricos como a duplicação do quadrado com numerosas aplicações e uma regra para a duplicação de pináculos góticos.

*ponderar que pudessem ser destinados a servir a execução material da obra. É de qualquer das formas impossível que um método de representação tão refinado e eficaz – método que os architectos do renascimento desenvolveram ao longo dos séculos – possa ter nascido assim de repente e numa versão desta forma aperfeiçoada sem antes ter sido bastante experimentado.”*²⁶

Apesar de existirem inúmeros pormenores desconhecidos no caderno de Honnecourt, este constitui um marco importante para o estudo da prática construtiva do fim da Idade Média essencialmente por duas razões. Em primeiro lugar pela forma como expõe o tipo de abordagem geométrica à arquitectura medieval e em segundo por ser claro nas limitações e avanços que apresenta ao nível das técnicas de representação. Os desenhos de Honnecourt podem, como introduz Ackerman, ser considerados pré-renascentistas na complexidade que apresentam, na sugestão da projecção ortogonal e ainda na forma como tentam explorar as possibilidades da perspectiva (mesmo que de uma maneira bastante aleatória). Pensemos ainda na raridade de registos precedentes, que torna o fenómeno surpreendente.

Delumeau²⁷, em *A civilização do Renascimento*, relaciona objectivamente o fim da Idade Média com a génese do Renascimento: “*É que a arte gótica, longe de esclerosar-se e de viver fechada (...) aventurou-se no seu último período por caminhos resolutamente novos. Contribui, com isso, para o questionamento dos valores medievais e para a construção do Renascimento. Procurar apenas no Renascimento, na época de Masaccio, o nascimento de uma estética nova, é uma atitude demasiado simplista.*”

O fim da Idade Média, enquanto período tangente à linha do Renascimento, serve-lhe de introdução. É obrigatoriamente no baixo medievo que, de certa forma, nasce o embrião renascentista, verificável não só na evolução das técnicas do desenho mas também na progressiva sofisticação construtiva, entre outras coisas. A linha da renascença, encarada de uma maneira geral como a charneira que divide o mundo com e sem representações e publicações, manifesta-se também na forma como marca de um modo natural a cisão progressiva entre o mundo simbólico, teocêntrico e retórico da Idade Média e o mundo visual, antropocêntrico e proto-racionalista do Renascimento.

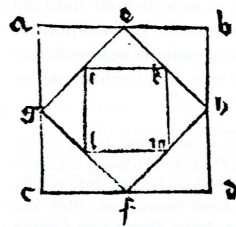
²⁶ Ackerman, James, op. cit. (p. 41)

²⁷ Delumeau, Jean, *A civilização do Renascimento* (p. 19)

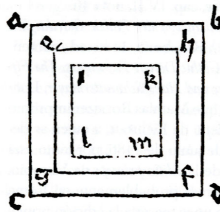
Em jeito conclusivo, é justo dizer que os construtores medievais aprendiam com edifícios que tinham experienciado ou de que tinham ouvido falar, com tudo o que esta ideia confina. Os construtores renascentistas, já arquitectos, eram conhecedores do repertório editorial da época e faziam-se suportar do projecto como método de pensar e conceber edifícios. Este último faz parte de uma corrente mais ampla de evolução científica. Diz Carpo a este propósito, relacionando imprensa e ciência, que a “*arimetização da Europa moderna é um efeito da página impressa*”.²⁸

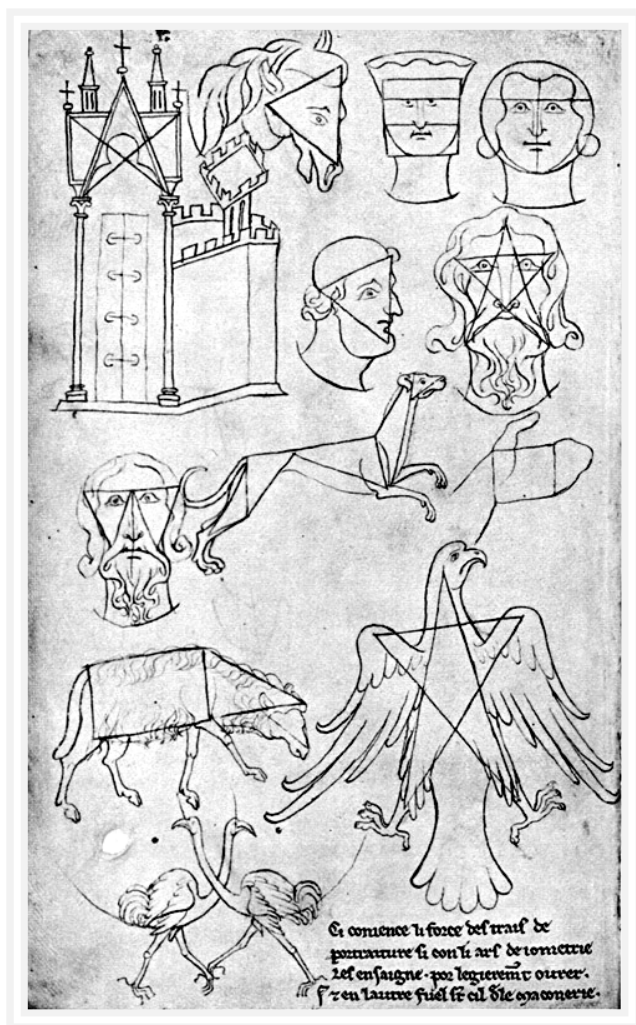
²⁸ Carpo, Mario, op. cit. (p. 67).

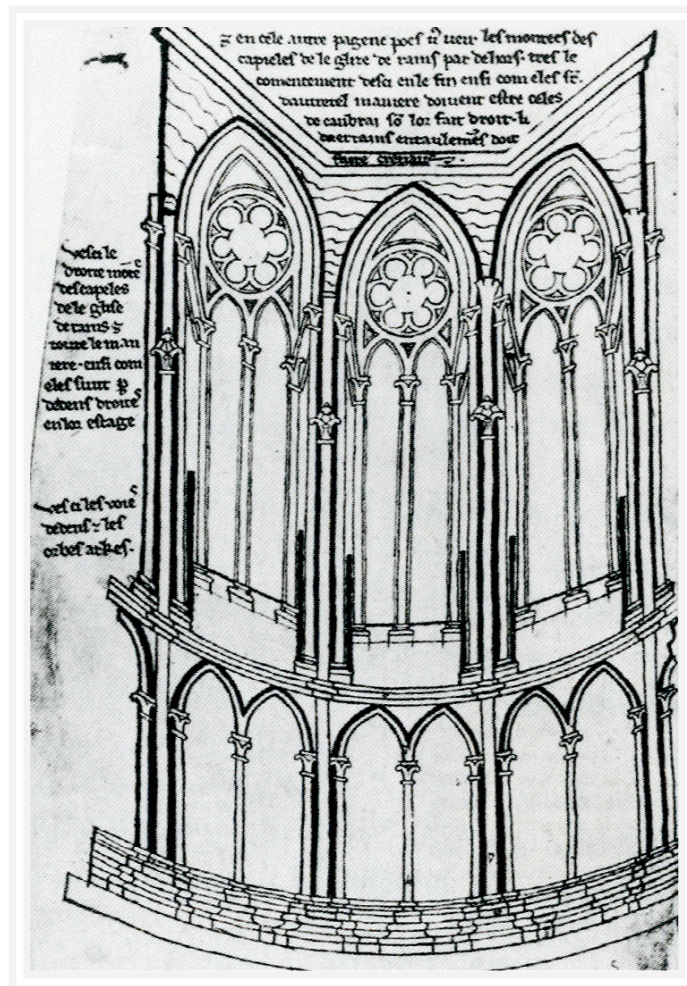
**Barnach mach by obgemachtn firvng gleich in d' vougü groß vñ tail
v . e . in das . b . in çway gleiche tail da feçz au . k . begleichn vñ
. b . in das . f . da feçz au . m . desgleichn vñ . f . in das . c . da feçz
au . l . begleichn vñ . c . in das . e . da feçz au . i . barnach c'vich au
Liny vñ . e . in das b . vñ vñ b . in das f . vñ vñ f . in das g . vñ vñ
in das e . des au exempel in der uach gemachtn figyr**

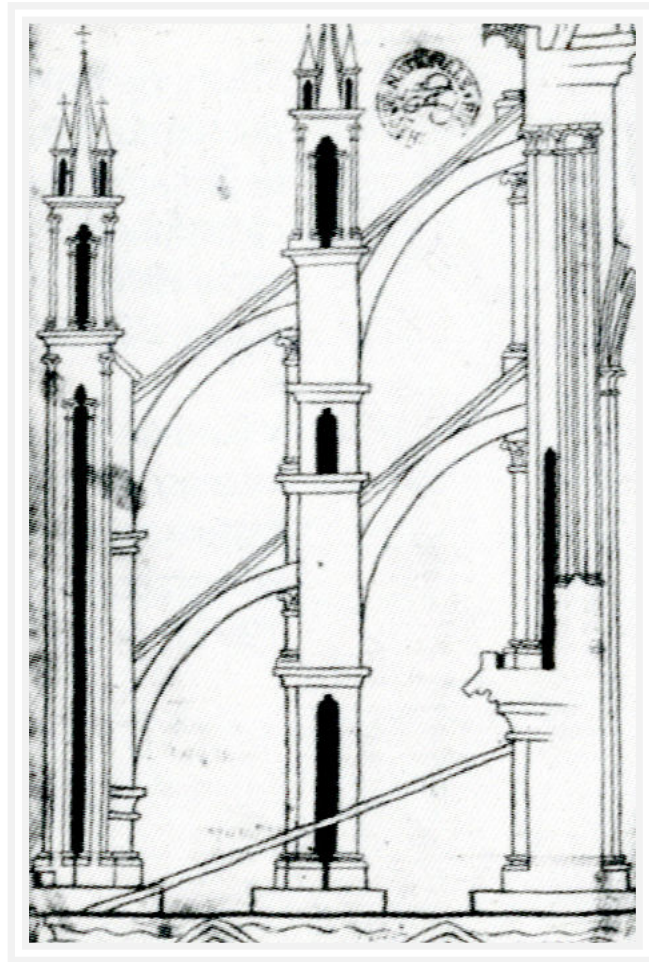


Darzuach mach dy czw wyzning a b c d vnd i k l m gleich in der
vorzü groß; Und dy wyzning e b g f dy ker vm des an exempel ju d
naebgemachten figyr









3. RENASCIMENTO: TRATADÍSTICA, IMPRENSA E DESENHO

3.1. Enquadramento histórico

Adolf Loos refere, em “*Architectura*”¹ (texto de 1910), como “*A architectura passou a ser, graças aos architectos, uma arte gráfica. (...)*”. Continua, advertindo: “*o melhor desenhador pode ser péssimo architecto. Na entrada para a profissão de architecto, é hoje também exigido o talento necessário para as artes gráficas (...) Ora, para os antigos mestres, ao contrário, o desenho era só o intermédio que usavam para se fazerem entender perante o artesão, que executaria a obra. (...)*”. Conclui, depois: “*Bem, isto é sobejamente conhecido: toda a obra de arte obedece a leis internas, tão fortes que apenas podem ter uma só forma.*” O architecto enquanto artista gráfico, este que Loos nos fala, é uma figura que aparece no Renascimento italiano e que se veio sedimentando no Iluminismo. Loos aponta criticamente uma deslocação ontológica na prática architectónica dos seus contemporâneos.

Debruçados sobre a renascença, podemos citar diversos fenómenos que estão na raiz do architecto moderno² e da actual concepção de architectura enquanto actividade. Far-se-á tal identificação sem que seja possível traçar apenas uma ligação consequencial lógica entre os factos, já que estes se alimentam mutuamente e são à partida indissociáveis.

Voltando a Delumeau,³ este suporta a tese de que a passagem da Idade Média para o Renascimento não é naturalmente um acontecimento localizado e circunscrito no tempo. Diz ter sido Petrarca quem “*criou a «noção de tempos obscuros que viria a dominar durante muito tempo a interpretação da história medieval.*»” No entanto, para introduzir o período, o autor prefere utilizar antes uma formulação de A. Toynbee que o classifica como sendo de “*desafio e resposta*”. Fala assim numa resposta do ocidente a determinados desafios tendo sido esta que veio afirmar a sua hegemonia: “*A crítica do pensamento clerical da Idade média, a recuperação demográfica, os progressos técnicos, a aventura marítima, uma estética nova, um cristianismo reelaborado e rejuvenescido. Eis os principais elementos da resposta do ocidente às tão variadas*

¹ Loos, Adolf, *Ornamento y delito y otros escritos* (p. 224)

² Neste caso entenda-se “architecto moderno” como architecto da idade moderna (considerada aqui como começada nos sécs. XV-XVI)

³ Delumeau, Jean, *A civilização do Renascimento* (p. 21)

dificuldades que no seu caminho se haviam acumulado.” Dos factores enunciados destacamos aquilo a que Delumeau chama de “estética nova”, estando esta muito ligada ao culto da antiguidade clássica.

Digamos então em primeiro lugar que a cultura renascentista italiana, génese do renascimento, é profundamente marcada pela fonte greco-romana. A transição entre o fim da Idade Média e o início da renascença parte assim de um crescente fascínio pela antiguidade clássica, pela sua matriz de pensamento, pela sua filosofia e conduta. Jacques Heers⁴ relaciona este fascínio com a sedimentação das sociedades urbanas nos sécs. XII e XIII e com o crescente acesso ao livro, que vai deixando de ser considerado um objecto de luxo. A cópia dos textos era feita em série por artesãos que copiavam diversas vezes o mesmo caderno⁵ ou através do ditado⁶. A escrita torna-se mais rápida e o formato dos livros mais cómodo. O ensino também tende a ser relativamente democratizado, sendo que aparecem, para além das escolas associadas à Igreja, as escolas municipais (privadas), fundadas por comerciantes.⁷ Mesmo a famosa escola de Bolonha começou por ser uma escola privada. Pisa, no entanto, “(...)destaca-se, no século XII, com uma célebre escola de direito que conta então com uma quinzena de professores. Borgúndio de Pisa, que exerceu diferentes magistraturas na sua cidade, morara cinco anos em Constantinopla. Helenista eminente, de uma grande curiosidade de espírito, faz traduções latinas de inúmeros textos gregos de diversos assuntos: os Pandectes, as obras médicas de Galeno e de Hipócrates, os Géoponiques (...) os tratados teológicos de João Damasceno e os sermões de João Crisóstomo. Com Bolonha, Pisa (plena de marinheiros e negociantes), introduz no Ocidente o conhecimento directo da cultura grega, clássica ou bizantina. (...) Tudo isto ressalta o papel das cidades mercantis no renascimento intelectual e artístico dessa época.”⁸ Situada perto de Pisa e de outras cidades

⁴ Heers, Jacques, *História Universal: O Mundo Medieval* (p.154)

⁵ Heers op. cit. (p. 153). A cópia neste caso era feita através do trabalho de artesão que copiavam visualmente os diversos pergaminhos

⁶ Na verdade consta que já no século II d.C. Plínio o Jovem, autor de textos científicos, teve o privilégio de ver um texto seu ser reproduzido em mil exemplares, o que é um número impressionante para a época. A reprodução dos mesmos era feita através do ditado, nos *scriptoria*. Enquanto um leitor ditava, cerca de vinte escribas escreviam e no final obtinham-se à volta de vinte textos muito semelhantes. Ivins, William M., *Prints and Visual Communication* (pp. 4-11)

⁷ Lima, Fellipe de Andrade Abreu e Lima, op. cit. (p. 33) “Na Europa medieval as novas universidades estavam, na verdade, directamente relacionadas com uma instituição secular, a Igreja, cujo domínio se deu, principalmente por ser a detentora do conhecimento. As maiores bibliotecas estavam escondidas em mosteiros e abadias por toda a Europa. Junto às universidades surgiram os mestres artísticos, conhecidos como humanistas, que passaram a deter conhecimento em todas as artes liberais.”

⁸ Heers, Jacques, op. cit. (p.154), assim como parte do raciocínio que precede a citação.

costeiras (Génova e Livorno por exemplo), terra de importantes mecenas, Florença afirmou-se como o berço do Renascimento.

Na Toscana e no Veneto como no resto de Itália cresceu desta forma a admiração pelas obras de cariz científico, filosófico e social da Grécia, pela literatura romana (de Séneca), pelo “Homem clássico” enquanto figura activa no desenvolvimento do mundo, munida de conhecimentos e capacidades. “*Uma procura apaixonada de certezas religiosas e intelectuais que conduzem a uma renovação espiritual de que saem o Humanismo, as reformas religiosas, a renascença.*”⁹

3.1 Vitróvio e o modelo greco-romano

É particularmente importante referir a recuperação de mais bibliografia clássica, como *De Architectura*, de Vitróvio (séc. I a.C). Pode dizer-se que a tratadística de arquitectura surge com Vitróvio, embora a sua obra apenas tenha conhecido a forma de livro mil e quinhentos anos depois, já na era pós-Gutenberg. Até lá este tinha a forma de um volume, um conjunto de pergaminhos. Estes continham, numa primeira abordagem, alguns pormenores relevantes.

Em primeiro lugar, apesar de serem citadas imagens¹⁰, os textos encontrados não traziam consigo qualquer imagem. A primeira interpretação deste facto foi, obviamente, suspeitar que as imagens se teriam perdido no tempo. No entanto, segundo Carpo¹¹, outras teorias surgiram propondo a hipótese de Vitróvio as ter escondido deliberadamente. Esta ideia, se a pensarmos como a ocultação da própria doutrina, não faz sentido aos nossos olhos. Isto por o intuito do documento ser, à partida, a divulgação de uma mensagem para a qual as imagens citadas contribuiriam. O que é certo é que, sem imagens, com a sua expressão rebuscada e confusa, com o seu léxico insólito (híbrido de latim e grego), o texto vitruviano estava munido de uma “obscuridade”¹² rara. Talvez o tamanho interesse pela obra se deva também a isso. Todavia não é de facto possível confirmar se Vitróvio tinha realizado

⁹ Corvisier, André, *História Universal: O Mundo Moderno* (p. 25)

¹⁰ Philandrier, em *Anotações sobre Vitróvio* (1544). Por dez vezes segundo o autor.

¹¹ Carpo, Mario, op. cit.

¹² Carpo, Mario, op. cit. (p. 37).

ilustrações que pudessem constar em *De Architectura*. Sabe-se sim, pelas palavras que deixou, que existia essa intenção, e que estas correspondiam de uma forma geral a figuras geométricas (como o triângulo de Pitágoras mencionado por ele no décimo livro e carente de ilustração). É também curioso que em todo o tratado de Vitrúvio não seja feita quase nenhuma referência a um edifício concreto. É sim, a certa altura, também no livro X, inteiramente descrito um "*orgão de água*" (instrumento musical hidráulico), descrição esta que assumia a necessidade de já se ter visto um exemplar para a mensagem do texto se revelar compreensível¹³. Vitrúvio quase nos diz que devemos ir observar um exemplar real se queremos compreendê-lo, não deixando qualquer ilustração. Enquanto isto, o autor avisa fazer o que pode "*nos limites daquilo que se pode explicar com a palavra*"¹⁴, declarando desde o princípio a sua condição de arquitecto pouco versado nas artes do discurso¹⁵.

Da condição retórica evidente no texto vitruviano deriva a tese de Pierre Gros, que propõe outra leitura para *De Architectura*. Gros afirma que um dos grandes feitos de Vitrúvio está justamente em elevar a prática arquitectónica à condição de discurso. Esta perspectiva subentende precisamente que passar o mundo físico do arquitecto para a escrita é, nas palavras de Gros, "*elevar a arquitectura ao patamar de ars liberalis, como actividade baseada na cultura, regida por um sistema de regras que podem formular-se com o mesmo rigor que, por exemplo, as da retórica*."¹⁶ Há ainda outra ideia interessante a reter: o facto de a reprodutibilidade do meio influir na própria escolha do mesmo. Isto é, dirigindo-se Vitrúvio a um público concreto no tempo e no espaço, e prevendo a reprodução da sua obra (ainda que não dominando as proporções dessa reprodução), é natural que se abstenha de utilizar imagens, tendo em

¹³ Curiosamente, na recente edição de *De Architectura* traduzida para português por Justino Maciel, os exemplos referidos aparecem ilustrados.

¹⁴ Gros, Pierre, *Note sur le illustrations du De Architectura* (p. 49-59), citado e comentado em Carpo, Mario, op. cit. (p.47)

¹⁵ Vitruvius, Marcos, *De Architectura*, trad. Justino Maciel (p.36) "*Como, por conseguinte, não é possível que, por inata inteligência, toda a gente, indistintamente, possa beneficiar de tais conhecimentos, acessíveis, apenas a alguns, e como o ofício do arquitecto deve ser exercido tendo em conta todos os saberes, pois a razão, devido à sua amplitude, não permite atingir a plenitude do conhecimento desejado mas apenas um saber mediano das várias especialidades, peço, ó César, a tua compreensão e a daqueles que hão-de ler estes livros, de modo a eu vir a ser desculpado se algo do que é explicado estiver pouco de acordo com as regras da arte da gramática*".

¹⁶ Gros, Pierre, *Vitruve et les ordres (Les traités d'architecture de la renaissance)*, citado e comentado em Carpo, Mario, op. cit. (p. 41).

conta a dificuldade da sua reprodução em comparação com os manuscritos.¹⁷ Concluindo, podemos extrair que o discurso de Vitrúvio é quase exclusivamente normativo, à semelhança de todo o medievo que o sucede, não se referindo a modelos concretos, com uma só excepção digna de referência¹⁸. “O discurso vitruviano é um léxico, só depois um sistema proporcional e finalmente um reportório de possibilidades tipológicas.”¹⁹

Concentremo-nos agora nas formas e tipos de representação enunciados em *De Architectura*. Aí podemos praticamente descobrir (sem que exista qualquer desenho) a estrutura moderna de representação do projecto. Vitrúvio enuncia já os tipos de desenhos mais utilizados na arquitectura do pós-renascimento: a planta (*ichnographia*), o alçado (*ortographia*), o corte/secção (*profilo*) e a perspectiva (*sciographia*).²⁰ Pérez-Gomez afirma, referindo-se à obra de Vitrúvio, que a secção era já encarada como forma de oferecer um conhecimento mais detalhado da qualidade e medida do edifício, ajudando com o controlo dos custos e com a determinação da grossura das paredes.²¹ É revelador perceber que o documento de Vitrúvio, à luz dos processos relativos ao projecto de arquitectura enunciados por escrito (desenhos e procedimentos), é bastante idealista face à realidade construtiva do seu tempo. Continua a vê-lo tendo toda a Idade Média como referência. A sua recuperação na renascença, justificada pela identificação formal e filosófica do Homem renascentista com a antiguidade clássica, trouxe inerente todo um saber teórico nas técnicas de representação da arquitectura. Este, intrínseco à obra mais estudada pelos arquitectos renascentistas – o modelo – potenciou a evolução nos sistemas de representação que os séculos XV, XVI e XVII verificam.

¹⁷ Importa referir, a este respeito, Tolomeo, astrónomo e geógrafo grego da antiguidade clássica. Os dados dos seus desenhos, nomeadamente as coordenadas dos pontos mais relevantes, eram, segundo Mario Carpo, tabulados, o que tinha como intenção dar a possibilidade de gerar a mesma imagem infinitamente, através do código que a suportava. Isto corresponde a um pensamento quase informático, análogo à diferença entre uma imagem vectorial – suportada por código e manipulável dimensionalmente sem perda de qualidade – e uma imagem *bitmap* – que existe em si mesma, não estando regada por nenhum sistema de coordenadas.

¹⁸ A descrição da basílica construída pelo próprio Vitrúvio em Fano.

¹⁹ Carpo, Mario, op. cit. (p.47)

²⁰ Pérez-Gómez, Alberto, «The Revelation of order», em Rattenbury, Kester (ed.) *This is not architecture* (pp. 10-12)

²¹ Pérez-Gómez, Alberto, op. cit. (pp. 10-12)

O facto de os textos vitruvianos não serem ilustrados constituiu uma espécie de desafio à sociedade artística da renascença italiana. Assim, no fascínio pelos conteúdos que a obra de Vitruvius apresentava, foram produzidos inúmeros tratados directa ou indirectamente derivados do tratado romano. Estes, naturalmente, não prescindiam de ilustrações, vindo sublinhar a subliminar diferença cultural entre a antiguidade clássica e a renascença de que já falámos²². Mesmo encarando o tratado de Vitruvius como uma obra principalmente retórica e literária, ela carecia agora, aos olhos do renascimento, de representações. Importa assinalar que estamos no começo da idade moderna, tempo onde a reprodução mecânica da imagem contribui para a tecnificação do desenho. É também por isso que o aparecimento da imprensa se assume como incontornável no séc. XV, na relação com uma nova teoria da composição arquitectónica que estimulava a imitação de modelos clássicos. Digamos que estimulava e era estimulada, assumindo o discurso teórico de alguns tratados da renascença como uma imitação criativa do discurso vitruviano. O exemplo mais evidente será o *Libro IV* de Serlio (cujas cinco ordens, enquanto extração e organização do universo clássico, se assumem, segundo Ackerman, como o paradigma da imitação criativa). Assim, numa afinidade mútua e interactiva entre novos meios e novas ideias, está desenhado o contexto perfeito para a ilustração, organização, publicação e disseminação de modelos clássicos.

É com a chegada do tratado *I setti libri dell'architettura*, de Sebastiano Serlio, em 1537, que se assiste ao nascimento concreto de um novo método arquitectónico, eminentemente baseado na representação. Isto porque no tratado de Serlio a imagem impressa constitui o principal recurso para a transmissão de conhecimento. Antes, na génese desta corrente, esteve a intenção de Raphael (supõe-se²³) ao escrever uma carta a Leão X na qual descrevia a sua intenção de realizar um documento que fosse uma espécie de catálogo de imagens de modelos, chamado *Atlas de Exemplos*. Esta intenção prova de certa forma a mudança de paradigma metodológico. Suportado pelo nascimento da imprensa e pelo desenvolvimento do desenho, o novo método tinha o modelo como substituto da regra. A arquitectura podia, então, ser copiada dos livros. A ideia do atlas, então proposta por Raphael (que não a chegaria a consumir) está na base daquilo que foi posteriormente o trabalho de Serlio, um

²² O facto de Vitruvius ser pré-renascentista (também pré-medieval) e consequentemente parte de uma tradição predominantemente oral (e escrita) na transmissão do conhecimento, destaca-o largamente face às características do renascimento enunciadas no princípio do presente capítulo.

²³ Carpo, Mario, op. cit. A suposição é por apenas lhe ser atribuída a autoria de tal carta.

tratado composto por sete livros debruçados sobre as composições clássicas de uma forma particular: utilizando plantas, alçados e secções. O tratado serliano apresenta-se, nas próprias palavras do autor, como um catálogo a partir do qual “*todo o arquitecto de talento médio*”²⁴ pode compor um edifício “*à antiga*” sem que tenha que se especializar em estudos antigos ou que tenha sequer de já ter visto um. A representação serve assim, em Serlio, a cópia formal.

Porém, os livros de Serlio, cujas datas de publicação diferem no tempo, deixam evidenciar uma instabilidade conceptual da ideia de *imitação*. No seu primeiro livro, *Libro IV*, Serlio esforça-se por tornar o conteúdo mais acessível a um público generalizado, exercício evidente na criação organizada e ilustrada das cinco ordens arquitectónicas que fundam o documento (dórica, jónica, coríntia, toscana e compósita). Já no *Libro III* (que estranhamente sucede o IV), o caminho é algo contraditório. Aqui, como se o público de repente se tivesse tornado mais restrito e especializado, conhecedor das correctas aplicações das formas greco-romanas, Serlio disponibiliza cruamente uma antologia exaustiva de arquitecturas exemplares da antiguidade, descritas e reproduzidas graficamente em planta, alçado e secção.

Interessa então perceber qual a ideia de *imitação* renascentista e a forma como ela se serve das possibilidades da xilografia e da tipografia. Esta, por ter diversos níveis de entendimento, não era uma ideia assumida como fechada.

*“A imitação, mais do que um meio capaz de orientar o criativo no seu meio cultural e natural, é um modo de compreender a história e as diferenças entre o passado e o presente. Assume-se como um instrumento capaz de interpretar a evolução cultural, mediador do processo de instrução e, por fim, um modo de definir limites e oportunidades da invenção. O processo de imitação é portanto fundamental para a plena compreensão das artes e das letras quer na antiguidade quer no renascimento.”*²⁵

Ackerman interpreta²⁶, no contexto da antiguidade e do Renascimento, o conceito de imitação com duplo sentido. Por um lado a veia naturalista, apontando a natureza como símbolo da

²⁴ Serlio citado em Carpo, Mario, op. cit. A expressão “talento médio” não é utilizada por Serlio no sentido pejorativo mas sim no sentido de se referir ao imaginário da construção comum. A expressão é dirigida àqueles que produziam arquitectura corrente, que não se afirma como sendo de excepção.

²⁵ Ackerman, James, *Architettura e disegno, La rappresentazione da Vitruvio a Gebry* (p. 109)

²⁶ Ackerman, James, op. cit.

perfeição, assume a ideia de imitação enquanto cópia formal do mundo natural. A arte podia neste sentido ser vista como a cópia da natureza, o que contribuía para a afinação progressiva do realismo nas técnicas de representação. O corpo humano, o Homem, as plantas, árvores e flores, eram símbolo de harmonia e perfeição. Por outro lado, o autor fala na imitação do comportamento humano, das obras de escritores e artistas do passado. Encaremos aqui a arte como um produto indirecto da natureza num certo sentido – a construção da cultura sob a directriz da natureza. Será filha, neta ou bisneta da natureza, já que a cultura se constrói sobre ela mesma.

É, na lógica do autor, na segunda ideia que entra a imitação de modelos arquitectónicos, sendo que a vulgar imitação arquitectónica renascentista debruçar-se-á naturalmente sobre modelos concretos, obra dos antigos ou dos modernos - cultura. A imitação é então, neste contexto, encarada como forma de garantir, através da cópia de modelos gráficos ou arquitectónicos, o *decorum*²⁷ e a *venustas*²⁸ de que nos fala Vitruvius. Mas reparemos que a expressão “garantir” não surge aqui por acaso, ela remete-nos para o imaginário mediano do *Atlas de exemplos* de Raphael e de Serlio. É por isso que a prática da imitação enquanto cópia formal de um referente localizado gráfico ou arquitectónico vem sendo ao longo do tempo destacada para uma categoria menor.

Sobre este tema é interessante como a obra de Quintiliano²⁹, na abordagem que faz à educação retórica, distingue, ainda que anacrónica e indirectamente, uma nova categoria de arquitectura renascentista – a do arquitecto-artista. Em *L'institutione oratória*, Quintiliano afirma claramente que as melhores qualidades de um criativo – *ingenium, inventio, vis, facilitas* – permanecem inimitáveis. Aquilo que está sujeito à imitação é o estilo, tudo o resto é inalcançável através da imitação, classificada pelo autor como demasiado fácil. A imitação, quer seja através de modelos (como as ordens arquitectónicas) quer seja através de outra extracção visual do estilo clássico, é remetida aqui para um plano académico ou medíocre. Como consequência, no lado oposto ao

²⁷ Vitruvius, Marcus, *De architettura*, trad. Justino Maciel (p. 37). *Decorum*, do latim, significa decoro, conveniência, o que convém, o que fica bem.

²⁸ Vitruvius, Marcus, *De architettura*, trad. Justino Maciel (p. 41) *Venustas*, do latim, significa beleza, elegância, estética.

²⁹ Quintiliano, nascido a 30 d.C. foi um escritor e retórico, professor e intelectual do império romano. Surge aqui oportunamente já que a sua obra, *L'institutione oratória*, era uma referência literária importante para a intelectualidade renascentista.

academismo de Serlio, o “grande” arquitecto renascentista assume agora, tal como a figura do artista, um papel excepcional. Este pressupõe uma visão própria da natureza e do mundo, humanista. Leonardo Da Vinci afirma a esse respeito: “*Digo que ninguém deve imitar a maneira do outro, porque assim estará condenado a ser neto e não filho da natureza.*”³⁰ Não significa que o seu referencial não fosse o clássico e que a sua concepção não contemplasse o desenho, mas não é possível reduzir directamente Leonardo à ordem coríntia ou compósita, a uma soma de *decorum* com *venustas*.

Concluindo, a “nova estética” enunciada por Delumeau está inserida no contexto de uma cultura clássica. No caso de Serlio, por via do seu próprio propósito, esta é concretizada numa cultura da imitação através da catalogação e disponibilização das ordens clássicas para reprodução massiva. Do outro lado cresce a figura do arquitecto-artista enquanto excepção a uma maioria para a qual Serlio se dirige. Este serve-se das mesmas referências e modelos embora para a concretização de uma visão dita individual, materializada no desenho e nas palavras. Propõe outras visões do discurso vitruviano, opõe-se teoricamente à reprodução gratuita de modelos e, por último, serve-se da imprensa para a exposição das suas ideias. No fim, é possível dizer que um dos elementos chave, que marca e estimula as intenções de Serlio e que, por oposição, vem destacar o reverso da medalha, é a imprensa, o grande disseminador do pensamento renascentista.

3.2 A imprensa e a arquitectura

O aparecimento da imprensa é atribuído a Gutenberg por ter inventado o tipo móvel, inicialmente em chumbo fundido para que, ao contrário dos fabricados em madeira, fosse mais resistente e reutilizável. Curiosamente, a impressão de livros através do tipo móvel de Gutenberg não acontece por nenhuma descoberta recente que a viabilize. Todos os meios necessários para a impressão de um livro estavam já disponíveis antes de Gutenberg. A xilogravura, que permitia a reprodução de imagens através de uma técnica em tudo semelhante à de um carimbo (utilizando a madeira como superfície gravada), era já comum na Idade Média. “*É de facto surpreendente*”³¹ como é que nunca ninguém antes se tinha proposto a gravar ou fundir em metal os caracteres do alfabeto para

³⁰ Citado em Ackerman, James, op. cit. (p. 111)

³¹ Carpo, Mario, op. cit. (p. 144) Este raciocínio é de Matthäus Richter (citado por Carpo).

depois os imprimir sobre uma superfície qualquer. Todavia é desta forma que a imprensa aparece, tornando-se indissociável da corrente intelectual que veio a alimentar a Alemanha e toda a Europa na área dos estudos, das artes e das ciências. Matthäus Richter, escritor alemão autor de *De Typographiae inventione* (século XVI), pergunta-se³² mesmo se a imprensa não seria um dom divino.

Já Lutero, a propósito do valor da imprensa para a difusão da mensagem cristã, afirma entusiasticamente: “a imprensa é o último dom de Deus e o maior de todos, é o meio que Deus elegeu para dar a conhecer a causa da religião verdadeira por toda a terra.”³³ As próprias noventa e cinco teses de Lutero, afixadas em 1517, foram impressas em larga escala e traduzidas com o objectivo de chegarem o mais longe que era possível, objectivo cumprido pela imprensa enquanto principal meio de difusão protestante. Os reformistas, fazendo-se valer de panfletos, sermões impressos e evangelhos traduzidos, enraizavam eficazmente a sua cultura no norte da Europa. Martinho Lutero traduziu também a Bíblia para alemão, fazendo-se valer da tipografia enquanto meio para acentuar a sua luta contra o Papado Romano. Lutero queria distinguir as suas obras tipograficamente³⁴, ordenando que fossem todas elas escritas com uma caligrafia de raiz alemã por oposição à caligrafia romana. A letra imposta por Lutero era a *Schwabacher*. Esta deriva mais tarde na *Fraktur*, a letra oficial do protestantismo alemão. Assim, por oposição, Erasmo de Roterdão ordenou prontamente que todas as suas obras fossem compostas em letra romana, deixando evidente o valor atribuído à publicação no séc. XVI.

A nova técnica de reprodução era no entanto encarada pelos líderes protestantes como uma ferramenta tão poderosa como perigosa, na forma como podia descentrar a população da sagrada escritura. Lutero encarava a imprensa exclusivamente como forma de divulgar os ensinamentos de Cristo e tornar a mensagem mais acessível. Tendo este objectivo, a directriz alemã estava condenada a um problema de fundo na forma como abordava a imagem.³⁵ Por um lado propunha a censura da veneração de imagens, herança da oposição à idolatria católica, por outro considerava a ilustração dos livros como o meio mais acessível a todos, numa sociedade obviamente plena de iliteracia. O resultado

³² Citado em Carpo, Mario, op. cit.

³³ Lutero, Martinho, *Invocavit*, sermão 3/8 Março de 1522.

³⁴ Em tipografos.net (<http://tipografos.net/historia/lutero.html>)

³⁵ Carpo, Mario, op. cit.

pode ser descrito como uma cultura iconoclasta não encarada como total, que apenas se concretiza na oposição à idealização renascentista do corpo humano, ao culto do excesso, da pompa e da ostentação.³⁶ Desta forma, a Europa protestante encarava, embora não generalizadamente³⁷, a imagem como veículo legítimo de conteúdos simbólicos desde que não condenados aos vícios (pecaminosos) da representação erigida sob matrizes terrestres. Assim, são palavras de Lutero, considerando a utilização da imagem como propedêutica, como instrumento introdutório: “*Que faz uma mãe com o seu filho? Primeiro dá-lhes leite, depois ovos e alimentos ligeiros, porque se invertesse a ordem e lhes desse de seguida alimentos sólidos, a criança não cresceria.*”³⁸ Podemos dizer que, se de um lado e como reacção, o Concílio de Trento estabelecia a *Vulgata* (em latim) como Bíblia única e oficial e instituía o “*Index Librorum prohibitorium*” (“Índice dos livros proibidos”), do outro o protestantismo servia-se da imprensa para a divulgação da mensagem, traduzindo e democratizando a sua versão dos textos sagrados.

³⁶ É particularmente interessante a analogia que é possível fazer com a situação arquitectónica, em relação à problemática da utilização da imagem para chegar a um público mais vasto. A resolução protestante é, no fim, bastante consciente em relação ao poder da imagem circunscrevendo-a o mais que é possível ao domínio religioso, através do controlo dos seus significados. O mesmo tipo de problemática aparece por exemplo nas infinitas possibilidades de fotografar um edifício, pela quantidade de variáveis que é necessário abordar ao compor uma fotografia.

³⁷ “*Ardoroso em sua maneira de ser, mas falho no tocante à reflexão sobre a consequência de seus atos, Karlstadt assumiu a direção do movimento reformatório em Wittenberg enquanto Lutero se encontrava no Wartburgo. No inverno de 1521/22, Karlstadt escreveu e publicou um livreto com o título 'Da Eliminação das Imagens'. O livro é diminuto, tem poucas páginas, mas teve grandes consequências, provocando a destruição de muitas obras-de-arte. Segundo Karlstadt, não se pode tolerar imagens nas igrejas, pois afrontam o primeiro mandamento. Os 'ídolos de óleo' colocados sobre os altares, são invenção do demônio. Karlstadt tomou posição não somente contra esculturas, mas contra pinturas, a nova tendência na arte do Renascimento e da Reforma. Há autores que consideram Karlstadt o primeiro puritano. Assim, o emergente puritanismo seria responsável pelo iconoclasmo. Um outro momento parece ser importante para entender a onda iconoclasta: o biblicismo. Na Reforma se expressou a convicção de que somente a palavra havia de vencer. Para o mundo da Reforma, que tomava o cristianismo primitivo como norma e exemplo, não podia haver lugar para a imagem. Não é de se admirar que parte considerável do protestantismo tenha assumido as concepções de Karlstadt e que Calvino tenha em sua 'Institutas' um capítulo dedicado a todos os argumentos que podem ser usados contra as imagens. Quais as consequências desse fato? O século XVI não mais entendeu a linguagem das imagens e, por isso, as destruiu, produzindo consequências caóticas e cegueira. [...] Com a retirada das imagens do interior das igrejas protestantes destruiu-se o pensamento simbólico tão constitutivo para o cristianismo. E o pensamento simbólico é pensamento religioso propriamente dito. É na linguagem simbólica que se expressa a experiência do espiritual.(...) No início, Lutero tinha dificuldades com as imagens e afirmava que seria melhor se não existissem. [...] Mas quando Karlstadt deu início à onda iconoclasta, nela nada mais viu do que vandalismo, que estava prestes a destruir a liberdade evangélica e a reintroduzir a lei. Por isso, Lutero passou pouco depois a afirmar que imagens são memoriais e testemunhos e como tais devem ser toleradas. Além disso, chegou a afirmar que, se pudesse, mandaria pintar toda a Bíblia dentro e fora das casas.*” Dreher, Martin N., *A crise e a renovação da igreja no período da Reforma*

³⁸ Lutero, Martinho, *Invocavit*, sermão 3/8 Março de 1522.

A imprensa, completamente impregnada na cultura do norte da Europa, tendo inclusive sido inventada na Alemanha, constituiu-se também como elemento importante na definição de uma arquitectura de “índole protestante”. É Mario Carpo³⁹ quem estabelece a relação entre a cultura arquitectónica do norte da Europa e a obra de Vitruvius. Diz o autor ser natural que uma igreja centrada exclusivamente num texto fundador (a fonte única - Bíblia), cuja autoridade aceita a proliferação de imagens como forma de comunicar mais eficazmente, com uma espécie de austeridade anti-Vaticano assente visceralmente, se relacione de forma positiva com um texto arquetípico. Isto porque a sobriedade e o rigor inerentes às regras geométricas e compositivas que gerem toda a obra de Vitruvius vão de encontro aos preconceitos Luteranos e Calvinistas. Mesmo assim, a obra de herança vitruviana que mais se afirmou na Europa do norte terão sido os sete livros de Sebastiano Serlio, já aqui abordados. A standardização implícita no sistema de Serlio, cuja matriz populista exclui à partida as ideias de elitismo e relativismo (inerentes ao processo artístico da arquitectura italiana renascentista e maneirista), será a razão do preciso encaixe entre as cinco ordens de Serlio e a Europa protestante.⁴⁰

Do outro lado, Itália assistia a uma corrente de publicações que abordavam as possibilidades da imprensa de forma diversa, alimentando aquilo a que podemos chamar uma pequena história do livro arquitectónico da renascença. Neste período foram produzidas obras de várias ordens, correntes diferentes daquela advogada por Serlio.

“Por princípio a arte sempre foi reproduzível. O que os homens tinham feito sempre pode ser imitado por homens. Tal imitação foi também exercitada por alunos para praticarem a arte, por mestres para divulgação das obras e, finalmente, por terceiros ávidos de lucro. (...) As artes gráficas foram reproduzidas pela primeira vez com a xilogravura e passou longo tempo até que, pela impressão, também a escrita fosse reproduzida. São conhecidas as enormes alterações

³⁹ Carpo, Mario, op. cit (p. 139)

⁴⁰ A forma como a cultura de uma sociedade tem tendência a predispor a mesma para um determinado tipo de importação arquitectónica é particularmente interessante. Porém, não sendo propriamente o tema do trabalho, não nos alongaremos ao tratá-lo. Mesmo assim, é interessante deixar o tema em aberto. Diz Carpo: “Quando um americano diz: «fui a um restaurante, sabes, aquele daquela grande cadeia internacional», mostra, em geral, uma evidente satisfação. Quando um italiano diz isso mesmo, está a deplorar um acontecimento desagradável. (...) umas culturas aceitam a imagem da standardização e outras recusam-na”. Carpo, Mario, op. cit.

*que a impressão, a reprodutibilidade técnica da escrita, provocou na literatura. Mas à escala mundial, tais modificações são apenas um caso particular, ainda que extraordinariamente importante, do fenómeno que aqui se observa.*⁴¹

Podemos destacar, com base em Benjamin, dois momentos desde que existe a possibilidade de reproduzir maciçamente textos e imagens. Primeiro a xilogravura, difundindo imagens de objectos que não foram concebidos tendo em conta a sua mediatização visual. Depois a reprodução massiva de imagens, por processos semelhantes ou idênticos à xilogravura, para servir a proliferação de livros ilustrados que a imprensa alimentava. Esta tornou-se o estímulo para a invenção de novas imagens-modelo (destaquemos as ordens arquitectónicas propostas na renascença), destinadas claramente à reprodutibilidade tipográfica, mas também gráfica e arquitectónica. Simplificando, podemos dizer que é no olhar de Walter Benjamin que nos colocamos para discernir as coisas que *são* das coisas que se referem a coisas que *são*, compondo um cenário digno de René Magritte⁴². A imprensa vem ampliar este tipo de problemática ontológica no sentido em que permite a reprodução massiva de imagens de objectos que não foram produzidos tendo em vista a sua reprodutibilidade. Assim, tendo em conta esta ideia, vejamos as diversas relações que os tratados da renascença estabelecem com a arquitectura, quais os nexos consumados entre o universo gráfico e o universo construtivo.

Começemos por referir os primeiros livros arquitectónicos impressos e publicados na era pós-Gutenberg (começada no fim do séc. XV). Os primeiros dois terão sido *De Architectura* de Vitrúvio e *De re aedificatoria*, de Alberti, ambos impressos por volta de 1485. Seguir-se-ão *I setti libri dell'architettura* de Serlio (publicado na primeira metade do séc. XVI) e *Anotações sobre Vitrúvio*, de Philandrier (entre muitas outras traduções e ilustrações da obra vitruviana). São de referir ainda, na segunda metade do séc. XVI, *Regola delli cinque ordini d'architettura*, de Vignola, e *I Quattro Libri dell'Architettura* de Palladio.

O tratado de Alberti é, de todos os tratados que nos propomos abordar, o mais comprometido com a herança vitruviana. Escrito por volta de 1450, imediatamente antes do “boom” tipográfico, *De re aedificatoria* pertence ainda ao tempo do manuscrito. De qualquer das formas Alberti, à semelhança de Vitrúvio, a sua referência mais directa, produziu um texto manuscrito e não ilustrado,

⁴¹ Benjamin, Walter, «A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica», *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, (p. 75)

⁴² Referimo-nos a Magritte tendo a obra “*Ceci n'est pas une pipe*” como referência.

concebido para ser copiado à mão. São inúmeras as indicações para os escribas e copistas presentes nos textos originais⁴³. Embora profundamente humanista, a estrutura e o método do seu discurso teórico estavam ainda agarrados a uma tradição escolástica⁴⁴. Mark Jarzombek⁴⁵ classifica inclusive o seu tratado como “*vinho novo em odre velho*”. Pode dizer-se neste contexto que o tratado de Alberti se abstrai de qualquer prática imitativa, não apresentando exemplos concretos de monumentos antigos, apenas regras para construir “à antiga”. O problema de Alberti com a ilustração do seu tratado, que segundo o autor não necessitava do exemplo do desenho, fez inclusive com que este se servisse das letras do alfabeto para compor figuras que pudessem (e se prestassem intrinsecamente a) ser trabalhadas pelos copistas. É temendo pela forma como as suas ideias iriam ser reproduzidas (e consequentemente apreendidas), ideologicamente confrontado com as possibilidades de representação do seu tempo, que Alberti acaba por utilizar já um pensamento tipográfico para gerar imagens que se referem à arquitectura de uma forma normativa e restringida ao imaginário bi-dimensional do papel.

Deixando evidente o estatuto “intelectual” do arquitecto renascentista, “*Alberti é talvez o primeiro arquitecto que claramente enuncia a distinção entre concepção e construção. O seu livro De Re aedificatoria inicia-se declarando que «a construção consiste essencialmente em desenho e alvenaria». A concepção fica assim ligada à ideia de desenho como uma «pré-ordenação fixa e rigorosa, concebida pelo espírito e constituída por linhas e ângulos.»*”⁴⁶

É ainda de referir que, embora o seu tratado não se faça suportar de toda a cultura visual renascentista, existem em Alberti novidades assinaláveis face ao pensamento vitruviano. A mais significativa será a abertura que este tratado gera para a posterior criação dos modelos arquitectónicos renascentistas, definitivamente efectivados em Serlio quase um século depois. Ao separar as ordens das tipologias, pela criação uma espécie de catálogo descritivo⁴⁷ dos elementos constituintes das

⁴³ Carpo, Mario, op. cit.

⁴⁴ A expressão aparece neste sentido a remeter para um imaginário da idade média (do ponto de vista do conhecimento e dos meios de comunicação).

⁴⁵ Citado em Carpo, Mario, op. cit.

⁴⁶ Spencer, Jorge, *O processo de concepção em arquitectura* (p. 36)

⁴⁷ O referido catálogo consiste na ilustração dos capitéis e das composições formais das diversas ordens renascentistas. Alberti, Leon Battista *L'Architettura (De Re Aedificatoria)* Cap. XIX, Livro VII

ordens (que se apresentam como especificações dentro de um género), Alberti estimula aquilo que será depois concretizado no século seguinte: a catalogação da arquitectura (através da imagem).

Houve também, já no séc. XVI, outras interpretações da obra de Vitruvius. Philandrier, humanista e estudioso de diversas obras da antiguidade, aluno de Sebastiano Serlio, propôs uma abordagem diferente daquela elaborada por Alberti. Não que Philandrier disponha de uma visão directamente herdada do seu mestre, mas *Anotações sobre Vitruvius*, de 1544, estabelece já uma visão formalmente mais renascentista de *De Architectura*. Philandrier reivindica por um lado uma postura oposta à de Serlio escrevendo em latim e não em italiano (mais falado). Mas por outro lado a sua edição de *Anotações sobre Vitruvius* é amplamente ilustrada e apresenta as cinco ordens clássicas tal como Serlio o fez: catalogadas e ilustradas.

Certo porém é que a obra de Philandrier não se dirige ao mesmo público que a de Serlio, que insistia em trabalhar para o arquitecto “mediano”. Desenha assim outras intenções ao apresentar elementos semelhantes. É ainda possível dizer que poucos terão sabido apreciar a obra de Philandrier, já que o arquitecto comum, consumidor do manual de Serlio, não prescindiria com facilidade do abuso de uma decoração supérflua, coisa que Philandrier exclui através do seu tom erudito e directamente referenciado à antiguidade clássica. Também outros, como Antonio de Sangallo, produziram obras de carácter semelhante. De origem vitruviana, assentavam por um lado numa exclusividade veiculada pelo discurso crítico e pelo culto de Alberti e, por outro, cediam acriticamente à estandardização ilustrada que, como vimos, foi o principal motor da produção serliana.

Sobre o tema, Mario Carpo conclui que se pode estandardizar um produto de massas: a arquitectura de Serlio aspirava a converter-se num produto de consumo corrente. O autor questiona no entanto porquê estandardizar um produto de luxo. “*A elite romana a que se dirigiam Philandrier e Sangallo não era o cliente adequado para um produto arquitectónico «destinado à reprodutibilidade». A arquitectura de Miguel Ângelo era única*”⁴⁸

Já na segunda metade do séc. XVI, foi publicada *Regola delli cinque ordini d'architettura*, uma obra que se tornou mais tarde, contrariamente ao que o autor pretendia⁴⁹, num dos livros de modelos

⁴⁸ Carpo, Mario, op. cit. (p. 119).

⁴⁹ O propósito de Vignola, autor da obra, ao produzi-la, não era disponibilizar um livro de modelos para copiar formalmente, como é explicado a seguir.

(*pattern book*) mais utilizados no séc. XIX aquando da corrente revivalista que invadiu Europa e América. Vignola, o autor, expressa claramente no título aqueles que são à partida os dois objectivos principais do documento. O primeiro é constituir um catálogo de modelos ilustrados do conjunto das cinco ordens. O segundo objectivo é a criação de regras que se sobrepõem aos modelos e que são válidas para todos os modelos presentes no livro mas também, segundo o autor, para todas as ordens possíveis, tratando-se de regras universais. O módulo de Vignola é interno ao desenho e portanto ao objecto construído. Prescinde ainda de qualquer noção de escala, uma vez que os seus desenhos não referem quaisquer medidas. Não é no entanto aqui que nos deparamos com a grande inovação imposta pela obra de Vignola. Por o seu pensamento não ser morfológico mas sim proporcional, torna-se clara a sua meta de reduzir as cinco ordens a uma regra básica e expedita, de carácter matemático e geométrico. O que Vignola apresenta, então, é uma regra de proporções que integra as alturas do pedestal, da coluna e da arquitrave para todas as ordens (4:12:3). Assim, estabelece-se uma relação fixa entre diâmetro e altura da coluna, também relacionada com as restantes dimensões. Esta regra, de índole aritmética, deixa ler nas entrelinhas o carácter puramente exemplificativo das ilustrações presentes na obra. As imagens assumem-se, consequência da sua regra matricial, como exemplos e não como modelos. Tal como um traçado regular medieval, as regras de Vignola podem tomar forma em objectos distintos.

Mais tarde, Andrea Palladio trabalha a base aritmética de Vignola, propondo um novo cálculo da proporção ideal. Palladio, para além de prosseguir com os temas clássicos, apresenta uma postura editorial extremamente inovadora. “*O registo impresso do trabalho de Palladio ganhou vida própria, inevitavelmente bastante mais potente do que dúzias de edifícios no Veneto alguma vez poderiam ser. A sua ampla difusão tornou-o um modelo para a publicação arquitectónica.*”⁵⁰

I quattro libri dell'architettura, a grande obra de Andrea Palladio, foi publicada em Veneza quase cem anos depois da primeira impressão de Gutenberg. Ficou mundialmente conhecida tendo trazido, além de novos conteúdos, um novo modelo de publicação arquitectónica. Grande parte da sua comunicação é feita através de desenhos de projectos do autor auxiliados por notas de texto, o que prevê um formato de livro que percorre depois toda a história da arquitectura. Os *Quattro Libri*, mais

⁵⁰ Powers, Alan, «Architectural Book», em Rattenbury, Kester (ed.) *This is not Architecture* (p. 159) “*The printed record of Palladio’s work has therefore taken on a life of its own, inevitably far more potent than a few dozen buildings in the Veneto could ever be. Its wide dissemination made it a model for architectural publishing (...)*”

precisamente o segundo livro, editam as villas de Palladio mostrando-as de uma forma idealizada⁵¹. Ilustram estruturas completas quando muitas vezes algumas estavam apenas parcialmente construídas. Por vezes ainda é-nos mostrada uma intenção projectual cuja concretização tal qual nos aparece publicada nunca foi realmente equacionada, como a Villa Sarego (perto de Verona).⁵² O texto, auxiliar, não demonstra preocupação em explicar qualquer destes pormenores, centrando-se ativamente nos valores conceptuais e formais do projecto. A obra de Palladio incorre assim numa construção imaginária enraizada na realidade. Esta tem como última finalidade uma construção própria, uma arquitectura de papel. Gráfica, teórica e conceptual.

A estrutura que organiza os quatro livros é clara. Poder-se-á dizer que o primeiro e quarto livros são directamente decorrentes da tratadística renascentista, a qual Palladio conhecia profundamente (tendo já inclusive trabalhado na ilustração do tratado vitruviano de Daniele Barbaro publicado em 1556). Estes debruçam-se, respectivamente, sobre os fundamentos da arquitectura, suas ordens, relações e geometrias, e sobre a arquitectura dos templos antigos existentes em Roma e noutras cidades, dentro e fora de Itália. O último livro é claramente resultado do trabalho das viagens do autor que, com base nessa sua actividade, tinha já antes publicado duas obras que se apresentam como “guias arqueológicos”⁵³ da cidade de Roma: *Le antichità di Roma raccolta brevemente da gli auttori antichi e moderni*, e *Descrizione de le Chiese, Stationi, Indulgenze & Reliquie de Corpi Sancti*. Os dois pequenos livros contêm curtas descrições dos monumentos visitados e são essencialmente fruto de um processo rigoroso de estudo onde Palladio procura não exemplos mas sim interlocutores para o diálogo teórico e prático com a sua arquitectura.

José Lancha Joubert⁵⁴ analisa os quatro livros de Palladio da seguinte forma. O primeiro livro, que se refere à arquitectura de um modo mais clássico ou tratadístico, arranca de uma visão semelhante à de Vignola para traçar novas regras que possam existir na relação com as formas das ordens clássicas. Palladio fala assim de um sistema de cálculo modular de base hexagesimal, mais

⁵¹ Carpo, Mario, op. cit.

⁵² Powers, Alan, op. cit. (p. 158).

⁵³ Joubert, José Lancha, historiador e professor na Universidade de São Paulo, em *O tratado de Palladio (...)* disponível em http://www.eesc.usp.br/babel/Palladio_introducao.htm.

⁵⁴ Joubert, José Lancha, op. cit.

preciso que o de Vignola mas também mais difícil de utilizar. Consciente dessa dificuldade, Palladio descreve paralelamente às imagens, em texto, o método tradicional baseado numa sequência de operações geométricas elementares. Este, presente em Vitruvius, Alberti e Serlio, havia sido abandonado por Vignola, que perseguia o cálculo matemático das proporções, progressivamente mais científico. No fim, somando as três vias que Palladio disponibiliza para o desenho de edifícios clássicos, podemos seguir a via geométrica (explicada em texto), a via visual (copiando proporcionalmente o desenho, que se encontra desenhado à escala), ou a via aritmética (seguindo o cálculo modular de base hexagesimal). Segundo Mario Carpo⁵⁵, que também aborda o tema, nem sempre os três processos correspondem ao mesmo resultado. O segundo livro, relativo à casa privada, e o terceiro, relativo à arquitectura e engenharia urbanas, são aqueles que se evidenciam como sendo verdadeiramente inovadores. É aí que Palladio, fazendo-se valer do desenho e das suas possibilidades, monta um discurso retórico da sua obra, independente e com um valor próprio. A perspectiva, da forma como é utilizada por Palladio, desbrava uma série de possibilidades de projecto e de arquitectura, sem que as duas coisas se consigam agora dissociar.

*“Com a introdução da perspectiva, a arquitectura deixou de ser apenas uma forma de realidade em si, passou a ser também uma realidade imitada. O uso do plano vertical para a representação da profundidade forçou necessariamente a arquitectura a tornar-se tanto realidade como representação. A perspectiva induziu também uma mudança explícita na relação entre o observador e o objecto, do tempo linear (sequencial) ao tempo entendido como um lugar particular. Esta representação, para os arquitectos do renascimento, estava sempre relacionada com o espaço “natural”. (...) Para Palladio, a perspectiva não era natural mas sim artificial, podia então ser utilizada para romper a relação entre o Homem e a natureza.”*⁵⁶

⁵⁵ Carpo, Mario, *Redefining Precision. Geometry, numbers, and the rise of the modular system in the sixteenth century, from Serlio to Palladio*, citado em Carpo, Mario, *Arquitectura en la era de la imprenta*

⁵⁶ Eisenman, Peter, «The Representations of Doubt», *Eisenman inside out: selected writings 1963-1988* citado em Eisenman, Peter, *Barefoot on white hot-walls* (p. 80) Versão original: “With the introduction of perspective, architecture was no longer merely a form of reality itself, but also imitated reality. The vertical plane as a surface for the representation of deep space necessarily forced architecture to become both reality and representation. Perspective also forced an explicit change in the relationship of the viewer to the object, from sequential, linear time to time understood as a particular place. This representation for the architects of the renaissance was always related to “natural” space. (...) For Palladio, perspective was artificial and not natural, it could be used to break apart the relationship between man and nature.”

É através do desenho e das suas possibilidades de reprodução que Palladio, encarado como o culminar de uma linha tratadística algo descontínua, expõe o seu discurso teórico (que se autonomiza e ultrapassa fronteiras). O desenho é agora, com os avanços na perspectiva e na utilização da projecção ortogonal, uma disciplina de tal forma profunda que permite a representação de um projecto a um nível em que este se torna auto-suficiente. É na renascença que se começa a consolidar o projecto arquitectónico enquanto ideia representável e o arquitecto enquanto intelectual que dispõe da capacidade total: idealização e representação. P. Brandão, citado por Jorge Spencer⁵⁷, refere mesmo que já Alberti “*raramente se deslocava às obras a fim de verificar se os seus projectos estavam a ser cumpridos, tal era o modo como privilegiava a dimensão essencialmente conceptual do seu trabalho*”. Mais tarde Palladio chega mesmo a separar a obra construída da obra representada. Torna-se desta forma pertinente analisar uma breve história da evolução do desenho de forma a traçar um fio que permita perceber as suas relações com a imprensa, com a cultura e com a própria arquitectura.

3.3 A evolução das técnicas de desenho

*“As ferramentas de representação nunca são neutras. Elas têm subjacente a elaboração conceptual do projecto arquitectónico e todo o processo de geração da forma. Solicitados pela tecnologia computacional, os arquitectos contemporâneos reconhecem por vezes as limitações das ferramentas criativas. Assim, em última análise, exige-se às plantas, cortes e alçados que prevejam com exactidão um determinado significado como ele existe na obra construída. De facto, não há alternativas para a geração de formas significativas que estejam fora do domínio da perspectiva trazida pela epistemologia moderna – i.e. o entendimento do projecto como uma imagem.”*⁵⁸

Pérez-Goméz, cujo estudo incide entre outras coisas sobre a evolução das técnicas de representação, é claro na atribuição da responsabilidade da progressiva cientificação do desenho

⁵⁷ Spencer, Jorge, op. cit. (p. 37)

⁵⁸ Pérez-Goméz, Alberto, «The revelation of order», em Rattenbury, Kester (ed.) *This is not architecture* (p. 3). “Tools of representation are never neutral. They underlie the conceptual elaboration of architectural projects and the whole process of the generation of form. Prompted by changing computer technologies, contemporary architects sometimes recognize the limitations of tools of ideation. Yet plans, elevations and sections are ultimately expected to predict with accuracy an intended meaning as it may appear for an embodied subject in built work. Indeed, no alternatives for the generation of meaningful form are seriously considered outside the domain of modern epistemological perspectivism – i.e. the understanding of the project as a ‘picture’.”

arquitectónico (e da sociedade). Refere e justifica a revolução epistemológica iniciada com o renascimento como o momento de partida. Caracteriza-a como a revolução imposta pelo pensamento de Galileu. Esta representou o fim de um entendimento no qual o Homem (e não o homem) teve sempre posição privilegiada, enquanto ao mesmo tempo estava subordinado à disciplina do cosmos como um todo. “*Após o séc. XVII, a noção de sistema, ou um todo feito de partes coordenadas (o protótipo de toda a racionalidade), foi, a partir da astronomia, utilizado como modelo da ciência e filosofia do mundo sublunar.*”⁵⁹ A cultura medieval não questionava a tradição cosmológica na qual o campo astral era entendido como o paradigma das verdades e valores existentes nas regiões sublunares. Mas quando a nova ciência rejeitou a superioridade dos céus (dominando-a), o universo transformou-se num todo composto por elementos comuns e governado por leis universais. A terra tornou-se o campo de uma ciência exacta, tão precisa como aquela que estudava o movimento das estrelas. “*A física moderna era assim originada na aplicação de exactas, imutáveis noções de uma ordem abstracta (mathemata) à esfera da realidade.*”⁶⁰

O Renascimento é o início daquilo a que Pérez-Gómez se refere. Aí, no princípio da renascença, o entendimento tradicional da arquitectura como um ritual não estava obviamente esquecido. Filarete⁶¹, no seu tratado, enfatiza a autonomia entre proporções, linhas, modelos e edifícios, admitindo uma não linearidade matemática entre eles. No entanto, é durante o séc. XV que a arquitectura, como já vimos, vem a ser entendida como uma “arte liberal”⁶², o que vem acelerar os processos pelos quais se chega à ideia de arquitectura como projecto. As ideias arquitectónicas, essas, foram passando progressivamente a ser entendidas como um mundo bi-dimensional de projecções ortogonais. O fim da Idade Média, do ponto de vista do desenho, representa a passagem da teoria da visão clássica (greco-arábica) para uma nova racionalização da imagem, via matemática e geometria.

⁵⁹ Pérez-Gómez, Alberto, *Architecture and the crisis of modern science* (p. 12) Também o raciocínio que a precede e que a sucede, recorrendo sobre o conceito de revolução epistemológica, é desenvolvido a partir da mesma fonte.

⁶⁰ Pérez-Gómez, Alberto, op. cit.

⁶¹ Pérez-Gómez, «The revelation of order», em Rattenbury, Kester (ed.) *This is not architecture* (p.6) Filarete é o autor de um tratado a que deu o nome de Livro Arquitectónico (*Libro Architettonico*). O tratado, escrito por volta de 1464, foi importante no início do Renascimento.

⁶² Arte liberal surge neste contexto como actividade autónoma, de pensamento próprio, com tudo o que isso implica.

Os tratados medievais de perspectiva (Alhazen, Alkindi, Bacon, Peckham, Vitello e Grossatesta⁶³) debruçam-se principalmente sobre o fenómeno físico e fisiológico da visão. A sua aplicação, no entanto, foi então feita no ramo da matemática, encarada como o meio privilegiado para o correcto entendimento da verdade teológica⁶⁴. A *Perspectiva Naturalis* não estava preocupada com a representação mas com a compreensão das formas da presença de Deus, daí o seu nome, pelo facto de se referir conceptualmente a um mundo natural e pretensamente não cultural.

O novo entendimento da perspectiva durante o princípio do Renascimento, porém, continuava ligado à noção clássica de óptica como ciência que aborda a transmissão de raios luminosos. A pirâmide da visão é uma herança directa do cone visual Euclideano⁶⁵ (p. 57). Já Vitrúvio, no primeiro século antes de Cristo, abordava a questão da correcção óptica em arquitectura, com conhecimentos directamente provenientes da ideia do cone visual euclideano. A sua preocupação era a distorção formal, consequência da posição relativa do observador. Existia, como correcção, a preocupação de ponderar o defeito perspéctico nas próprias obras de arquitectura, considerando a percepção visual daquele que habita (p. 58).

Alberti, que havia produzido *De re aedificatoria*, debruça-se também sobre a perspectiva propondo o método do “ponto central”. Este, aparentemente, enuncia a descoberta do ponto de fuga. No entanto, o facto de a sua determinação decorrer directamente das dimensões do plano de projecção (p. 59), torna-o futuramente infrutífero, não se afirmando como um sistema abstracto. Também os pintores do séc. XV experimentavam métodos de perspectiva linear, mas era ainda inconcebível para o arquitecto do renascimento que a verdade do mundo pudesse ser reduzida à sua representação visual⁶⁶.

⁶³ Pérez-Gómez, Alberto, op. cit. (p. 6)

⁶⁴ Pérez-Gómez, Alberto, op. cit.. (p. 7)

⁶⁵ O cone visual euclideano é a teoria na qual o olho emite os raios visuais que atingem o objecto visto (teoria da emissão). O olho é o ápice do cone visual e o objecto visto é a sua base. O nome “euclideano” remete directamente para Euclides (Grécia antiga – séc. III a.C.), cujo contributo para a tradição matemática da óptica é fundamental. Tossato, Claudemir Roque *A função do olho humano na óptica do final do século XVI* (consultado em www.scielo.br)

⁶⁶ Pérez-Gómez, Alberto, op. cit.

No século XVI, porém, os tratados de perspectiva tentaram transformar o conhecimento empírico da perspectiva num sistema e tornaram-se progressivamente mais distantes dos tratados ópticos. Um grande passo é dado com Vignola em *Due Regole della Prospettiva Pratica*, onde o autor adiciona um segundo observador (p. 60) à construção da perspectiva (equidistante em relação ao ponto central), o que vem oferecer rigor matemático na construção da *perspectiva artificialis*⁶⁷, que era até então uma construção bastante imperfeita. Os instrumentos de elaboração de perspectivas, desde os muitos tipos de perspectógrafos às janelas de vidro e aos véus transparentes, eram nesta altura muito comuns, utilizados por pintores e por arquitectos. É também no séc. XVI que a noção de corte é vulgarizada como sendo o legítimo revelador de ideias arquitectónicas, apesar de a sua origem conceptual já vir de Vitruvius. A possibilidade de calcular sombras e entradas de luz, representando-as, foi na altura, para além de ferramenta operativa, encarada como forma de conferir realidade aos desenhos. O raciocínio expõe à partida, uma problemática, já que a demonstração de luz e sombra no interior de um edifício através de uma imagem (incondicionalmente estática) pode condenar ainda mais o desenho à representação – datada, subjectiva e individual.

Apesar de a técnica evoluir, a perspectiva continuava a não ser no Renascimento comumente entendida como peça essencial do projecto arquitectónico. Pérez-Gomez⁶⁸ descreve a forma como Daniele Barbaro⁶⁹ sustenta que os desenhos que auxiliam o pensamento arquitectónico são a planta (*ichnographia*), o alçado (*ortographia*) e a secção (*profilo*) referindo-se dogmaticamente ao pensamento vitruviano. Remete, ironicamente segundo Pérez-Gómez, a perspectiva para um mal-entendido entre a palavra *sciographia* (perspectiva) e a palavra *scenographia* (cenografia). A intenção era clara, menosprezar a perspectiva, remetendo-a para o universo dos pintores e dos construtores de palcos.

⁶⁷ A *perspectiva artificialis* é justamente, por oposição à *perspectiva naturalis* e como a citação de Peter Eisenman sobre a perspectiva em Palladio enuncia, um sistema racional, não natural, de representação visual que pondera a profundidade. É no fundo o sistema de representação de objectos sobre um plano de tal forma que a representação se assemelhe à percepção visual que se tem desses objectos.

⁶⁸ Pérez-Gómez, Alberto, op. cit.

⁶⁹ Daniele Barbaro (1414-1570) foi tradutor e comentador da obra de Vitruvius, definindo um ponto de vista sobre o pensamento vitruviano. Sendo amigo de Palladio, auxiliou-se deste para as ilustrações da sua obra, como já foi dito atrás.

Foi apenas no século XVII que a perspectiva se afirmou universalmente como elemento potente no processo gerador de arquitectura. Villalpando⁷⁰ refere-se a todas as formas de representação como simples imagens de um edifício por construir. Fá-lo com a ideia de que o criador humano deve ter a mesma capacidade que o criador divino em visualizar um edifício futuro. A perspectiva, essa, tornou-se entretanto uma forma privilegiada de simbolizar. A arquitectura de Andrea Pozzo, por exemplo, não é possível de ser reduzida aos seus cortes e alçados⁷¹. No séc. XVII, a evolução nas técnicas da perspectiva fez com que ela fosse olhada como uma revelação de ordem, a descoberta da matriz por detrás da realidade, apenas possível numa corrente matemática, científica e racionalista de explicação do real.⁷²

Desargues, também no séc. XVII, rematando, concebe um sistema enraizado na razão. Este materializa o infinito em si mesmo, sem que o explique científica ou simbolicamente. “*Desargues ignorou a dimensão transcendental da geometria e do poder simbólico das operações geométricas. Ignorou desta forma as implicações do infinito e assim transformou-o numa realidade material.*”⁷³

Desargues, na raiz da sua concepção, estabeleceu que todas as linhas paralelas coincidiam num ponto no infinito. A projecção ortogonal como a conhecemos, essa, foi encarada como um caso simples de projecção perspectivística mas em que o ponto projectante está localizado a uma distância infinita do plano de projecção, tornando o sistema de representação tão rigoroso que prevê a possibilidade de representar volumes complexos antes da construção. No entanto, convém tornar claro, o sistema de Desargues não vingou no seu tempo⁷⁴ devido por um lado à resistência de pintores e arquitectos mais tradicionalistas e por outro às concepções filosóficas e teológicas atribuídas então à ideia de infinito. De qualquer das formas os objectivos do francês acabariam por ser atingidos já que o

⁷⁰ Juan Battista Vilalpando referido em Pérez-Gómez, Alberto, op. cit.

⁷¹ Dizemos isto porque as arquitecturas de Pozzo contemplam grandes ilusões perspectivísticas nas suas superfícies interiores, produzidas através da técnica da *quadratura*. Estas não eram explicáveis nos tradicionais desenhos arquitectónicos. O trabalho de Pozzo a que nos referimos é observável na Igreja de Santo Inácio, na igreja del Gesù e no corredor da Escola dos Jesuítas, em Roma, entre outros.

⁷² Pérez-Gómez, Alberto, op. cit.

⁷³ Pérez-Gómez, Alberto, *Architecture and the crisis of modern science*

⁷⁴ Pérez-Gómez, Alberto, op.cit.

sistema da geometria descritiva (de Gaspard Monge), vindo dos princípios por ele enunciados, vingaria no final do séc. XVIII.

Apesar da reticência europeia em desmistificar o conceito de infinito, a perspectiva deixou de ser olhada como veículo preferencial para transformar o mundo em ordem significativa, sedimentando-se como representação da realidade, uma espécie de verificação empírica do mundo exterior para a visão humana. A ponte final é estabelecida por Pozzo no tratado *Perspectiva pictorum et architectorum*⁷⁵ (Roma 1693), que, evitando a teoria geométrica, é um manual que explica de uma forma pragmática e sintética (com regras simples e exemplos detalhados centrados nas relações proporcionais) o desenho em perspectiva a partir de plantas e alçados. Encarando a perspectiva como uma técnica e descolando-se do simbolismo que o conceito durante séculos suportara, o arquitecto comum passou a utilizá-la como elemento de projecto.

Interessa finalmente relevar que a nova concepção da perspectiva, tradutora e condutora de uma nova visão do mundo e da sua representação, apenas foi possível devido ao contexto cultural renascentista, como refere Panofsky⁷⁶: “ (...) *A perspectiva antiga é a expressão de uma determinada intuição do espaço que difere profundamente da intuição moderna (...) é uma concepção particular do mundo e diferente da moderna. A partir daqui é compreensível a razão pela qual o mundo antigo «pôde contentar-se» — expressão de Goethe — com uma representação «tão incerta como falsa». Porque é que esse passo, aparentemente tão pequeno, da intersecção de um plano com a pirâmide visual, que teria conduzido a uma construção de um espaço verdadeiramente sistemático e exacto, não foi dado antes? Não foi porque aquela forma de intuir o espaço, que procurava a sua expressão na arte figurativa, não exigia um espaço sistemático absoluto. Assim, nem os artistas da antiguidade podiam representar um espaço sistemático nem os filósofos podiam concebê-lo.*”

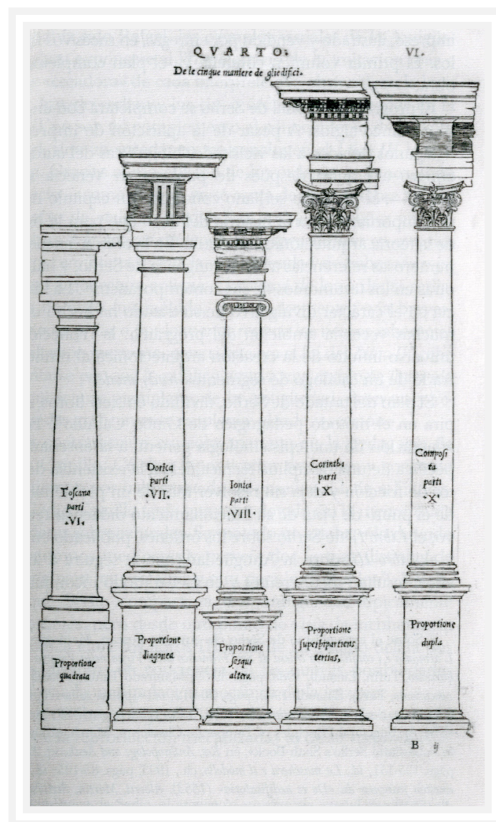
É, no contexto deste trabalho, muito esclarecedor quando Peter Eisenman afirma, acerca de Palladio, que “*com a introdução da perspectiva a architectura deixou de ser apenas uma forma de realidade ela mesma mas passou a ser também uma realidade imitada.*”⁷⁷ A frase não descarta o quão essencial é a existência física da architectura para a sua sobrevivência. No entanto é peremptória em marcar uma viragem. Essa

⁷⁵ “Perspectiva para pintores e architectos”.

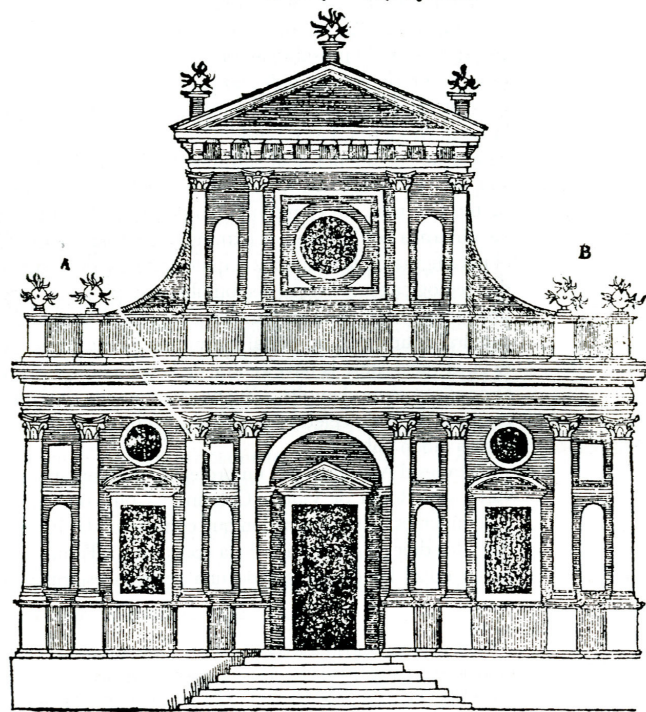
⁷⁶ Panofsky, Erwin, *A perspectiva como forma simbólica* (p. 25)

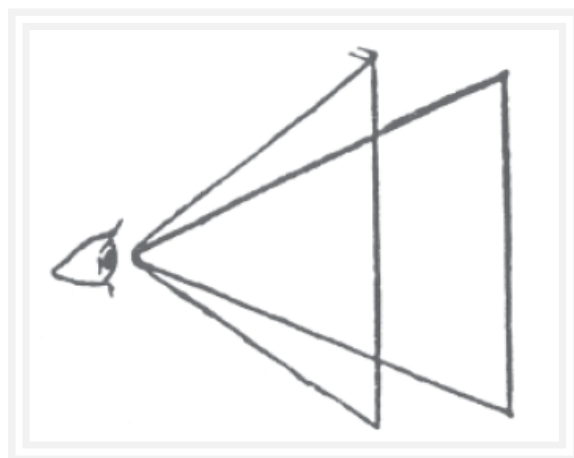
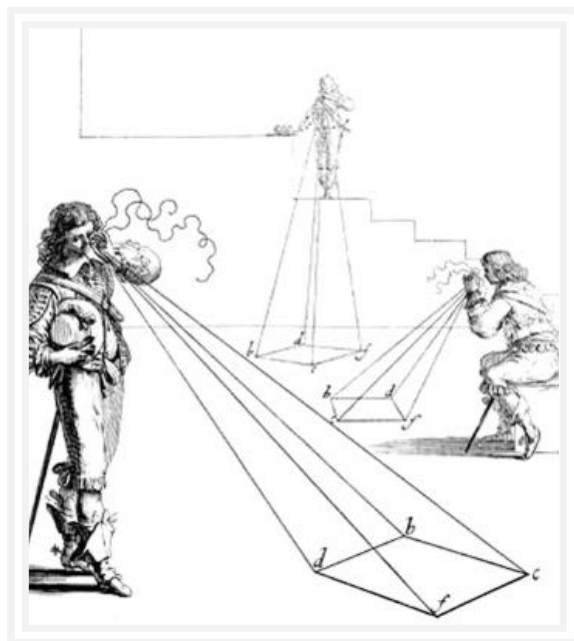
⁷⁷ Eisenman, Peter, op. cit.

viragem é a da invenção do código que mais fielmente reproduz a percepção visual da realidade. Aparentemente, ele potencia o controlo e a expressão própria, mas com a imprensa, tem consequências de certa forma imprevisíveis. São, no fim, alterações de fundo: a oralidade e a regra são tendencialmente substituídas pela visualização e pelo modelo; e o mestre-construtor medieval, homem da palavra, é agora o arquitecto, homem do desenho. É ele o arquitecto como artista gráfico de que nos falava Loos. Este pensa, imagina e faz a realidade, dominando um sub-mundo, o dos projectos. Embora individual como qualquer mundo de imagens (no sentido platónico do termo), este é demasiado aproximado ao mundo real para se autonomizar por inteiro, o que o torna por vezes perverso. O contágio é múltiplo e recíproco, as possibilidades são desta forma inúmeras. Com a imprensa, os projectos chegam a todo o lado, as pedras dos frontões dos *Palazzi* não. As ideias de arquitectura e as formas nas imagens de arquitectura chegam a todo o lado, as pedras das paredes das grandes catedrais góticas não. E quão poderosa é a imprensa. As imagens (e as ideias que estas veiculam) rapidamente nascem directas para a reprodutibilidade, tornando a linha entre o significante e o significado mais sinuosa. Mas, no fundo, essa linha ainda está para dar a grande curva, a renascença é apenas o início. Hoje diz-se que uma imagem vale mais que mil palavras, será?

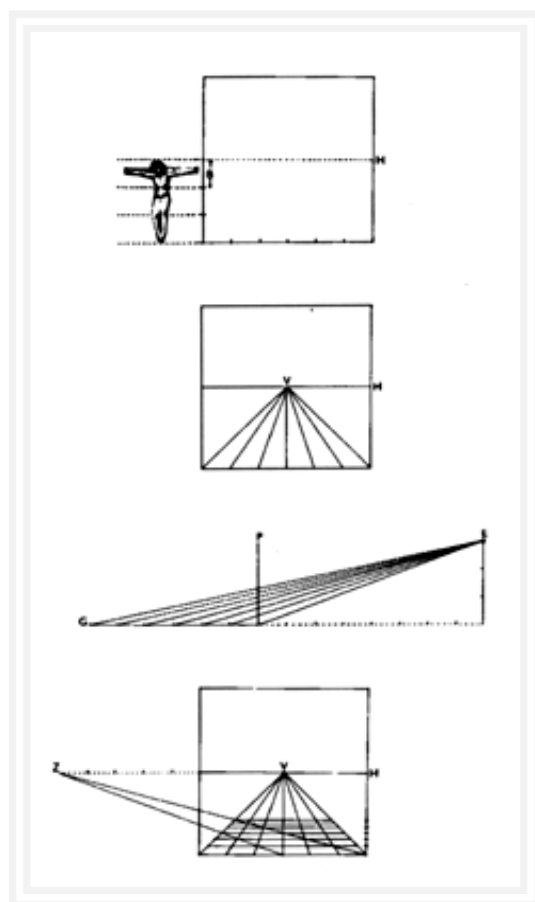


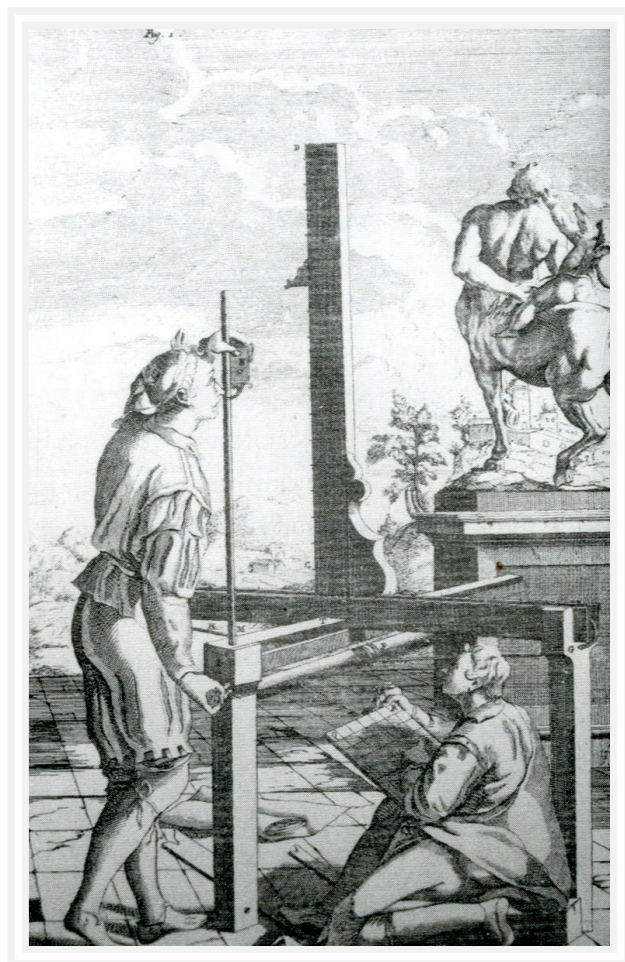
DELL'ORDINE CORINTHIO











4. A GEOMETRIA DESCRITIVA E O APARECIMENTO DA FOTOGRAFIA

4.1 A ciência e o desenho

Se já vimos que a perspectiva veio aproximar visualmente a representação da realidade é no entanto fácil perceber que a aproximação da percepção visual existe no sentido oposto da abstracção racional. Foi isso que ao longo do tempo gerou a necessidade da existência dos desenhos de teor construtivo. O objectivo destes era informar a construção da forma mais eficaz possível, o que não seria adequado fazer com recurso ao desenho em perspectiva. Porém, apenas depois do séc. XIX o processo de mediação entre o desenho e a construção se tornou absolutamente transparente, “reduzido a uma equação”¹. Isto acontece com o estabelecimento da geometria descritiva (segunda metade do século XVIII), estudada e desenvolvida por Gaspard Monge. O método de Monge reduz as projecções de objectos tridimensionais a dois planos de projecção, frontal e horizontal, gerando uma convenção. Também a geometria descritiva aborda a perspectiva, sistematizando-a e catalogando-a. Assim, surgem diversos tipos de perspectiva, dentro dos quais está a perspectiva cónica, herança de Desargues e Pozzo. Pela primeira vez, e correspondendo às exigências da recém-chegada indústria, surgiu um código de desenho que, pelo seu rigor e clareza, era directo a informar a construção.

Não será com certeza exagerado o raciocínio de Pérez-Gómez² ao dizer que sem a sistematização que Monge viabilizara através do seu método, a revolução industrial não teria o resultado que conhecemos. A substituição do trabalho manual que a indústria impôs exigia de certa forma um sistema de representação rigoroso para a era da máquina. Este tinha que permitir a estandardização e a sistematização de processos. O desenho queria-se tal como a máquina: rigoroso, fiel e sistematizado.

Obviamente que este pensamento científico teve repercussões formais nas próprias representações de arquitectura. Embora não exigisse o mesmo tipo de projecções dos objectos industriais e dos seus componentes (não encarando a composição geométrica tal qual a teoria de

¹ A expressão “reduzido a uma equação” aparece-nos aqui como referência a um espírito progressivamente mais científico.

² Pérez-Gómez, Alberto, op. cit.

Monge), também o desenho arquitectónico se foi estabelecendo com base no processo da geometria descritiva.

Os métodos, ditos científicos, de Jean-Nicolas-Louis Durand, no séc. XIX, são prova disso. Segundo Pérez-Gómez, a teoria de Durand prendia-se com a distinção clara entre desenhos artísticos e desenhos funcionais ou de construção³. Esta propõe uma convenção de representação passo-a-passo chamada *Mécanisme de la composition*, que efectiva a relação geométrica entre planta corte e alçado, demonstrando a eloquência dos seus alinhamentos e utilizando o papel transparente, que se veio a afirmar como ferramenta obrigatória dos arquitectos (p. 73). Durand, pela relação com a pintura que a perspectiva cónica transportava, assim como pela ineficácia desta na expressão das dimensões objectivas, dá preferência a outros tipos de perspectiva: as axonométricas (como a isométrica ou a cavaleira).

4.2 O início da fotografia de arquitectura

*“Enquanto a geometria descritiva tentava uma relação precisa entre representação e objecto representado, a arte moderna manteve-se fascinada pela distância enigmática entre a realidade do mundo e a sua projecção. Este fascínio, com raízes directas na fotografia do século XIX, (...) foi a resposta ao falhanço da mentalidade moderna e científica no reconhecimento da dimensão incaracterizável da representação, um vazio poético que pode ser reconhecido e impossível de reduzir ao logos discursivo da ciência.”*⁴

Fernando Távora refere que o aparecimento da fotografia é um acontecimento negativo para a arquitectura. *“Os fotógrafos adoram as escadas geométricas, mas isso é fotografia não é arquitectura. A fotografia é uma trágica destruição da arquitectura porque é possível tirar fotografias belíssimas de péssimas arquitecturas.”*⁵ A fotografia é aqui encarada por Fernando Távora como estando inserida no mesmo campo para o qual

³ Pérez-Gómez, Alberto, «The revelation of order» em Rattenbury, Kester (ed.) *This is not Architecture* (p. 19). O autor discorre sobre esta distinção, argumentando haver uma relação íntima entre significado arquitectónico e o *modus operandi* do arquitecto, entre a riqueza das nossas cidades enquanto lugares da imaginação, como estruturas de conhecimento físico para orientação colectiva (um mapa de signos), e a natureza da técnica arquitectónica..

⁴ Pérez-Gómez, Alberto, «The revelation of order», em Rattenbury, Kester (ed.) *This is not architecture*

⁵ Esposito, Antonio e Leoni, Giovanni, *Fernando Távora Opera Completa* (p. 13)

Pérez-Goméz remete a “*arte moderna*”. Este é o dos exploradores do espaço residual entre realidade e representação. A fotografia vem exponenciar o crescimento do mundo da representação segundo a percepção visual. Esta constitui-se como antagónica à visão científica e abstracta da geometria descritiva, de matriz rigorosa e tendencialmente imparcial.

A fotografia aparece no início do século XIX pela mão de dois cientistas, em países diferentes e com dois sistemas diferentes. Em França, Daguerre inventa aquilo que ficou conhecido como o Daguerreótipo. Em Inglaterra, Talbot, através de outra técnica, concebe o talbótipo, mais tarde renomeado de calótipo. Este segundo, o calótipo, era mais eficiente do ponto de vista da reprodução, já que o sistema de Daguerre apenas podia gerar uma única imagem positiva. Aí, nos primórdios da técnica fotográfica, os edifícios eram um alvo preferencial. Isto por duas razões: em primeiro lugar porque são estáticos, o que é fundamental já que apenas a técnica da longa exposição estava desenvolvida; em segundo lugar porque é nesta altura que começa a crescer o interesse burguês pela ideia de visitar o desconhecido - novas cidades e novas culturas -, o que é também a raiz do turismo enquanto actividade. O crescimento dos sistemas de transportes, característica dominante do período pós-revolução industrial, contribuiu também para o transporte de imagens (e passageiros no caso do turismo).

No início de ambos os lados chegavam palavras cegas de entusiasmo. “*Daguerre acreditava que, através do seu invento, qualquer um seria capaz de «desenhar vistas» com uma enorme riqueza de detalhes sem ter qualquer conhecimento de desenho, química ou física. Tratava-se de uma objectivação da escrita, do desenho, a partir de uma máquina. Da mesma forma, Dominique Arago, durante a primeira exposição da máquina fotográfica ao governo francês, exaltou a característica de exactidão proporcionada pelo invento de Daguerre. Segundo ele: «Since the invention follows de laws of geometry, it will be possible to reestablish with the aid of a small number of given factors the exact size of the highest points of the most inaccessible structures.»*⁶ Também Talbot deixou, por escrito, relatos do seu entusiasmo ao fotografar, em 1835, a própria casa. Esta, segundo ele, era apropriada para o efeito, já que era uma arquitectura “*notável e antiga*”.⁷ Estes dois adjectivos não aparecem certamente por acaso.

⁶ Costa, Eduardo, «Fotografia de arquitectura: uma escrita da cultura», *Revista Nada* num. 13

⁷ Talbot escreve, em 1837, “*No verão de 1835 fiz (utilizando uma pequena câmara escura e lentes de reduzida distância focal) um ótimo número de representações da minha casa de campo. Esta é perfeita para o efeito, dada a sua arquitetura notável e antiga. Penso ainda ser o primeiro edifício a ter a sua própria fotografia no interior.*” Citado em Ackerman, James, «On the origins of architectural Photography» em Rattenbury, Kester, *This is not architecture* (p.27)

É que o romantismo, enquanto movimento revivalista, alimentava de certa forma a ideia de que o registo fotográfico era essencial enquanto ferramenta operativa e lúdica. Coube assim ao ano de 1851 ter um papel importante na emersão do fotógrafo como profissão⁸, já que até então a fotografia permanecera sob moldes bastante experimentais. A sedimentação da actividade pode-se considerar que acontece com a encomenda das missões heliográficas por parte da Comissão Francesa de Monumentos Históricos, com a grande exposição universal de Londres, e com o desenvolvimento da técnica industrial de impressão fotográfica em larga escala. O primeiro acontecimento, tratando-se de um projecto de registo patrimonial, viria a oferecer trabalho a uma série de fotógrafos⁹. O segundo, um enorme acontecimento a nível mundial, estimularia imensamente a fotografia, até por via da própria exposição, amplamente fotografada (em obra e finalizada¹⁰). Por último, o trabalho do editor francês Blanquart-Evrard teve os seus primeiros resultados: a abertura de uma fábrica em Lille, de curta duração, mas sucedida pela *Imprimerie Photographique*, uma fábrica de impressão - gráfica - parisiense.

O revivalismo que caracteriza o século XIX, formalizado no gosto pelo pitoresco e pelas formas medievais - um romantismo exacerbado no seu fascínio pelo sublime -, é desde cedo, para além da pintura, suportado por livros, pinturas, gravuras e fotografias. Também na década de 40 nasce a revista de arquitectura mais importante do século XIX: *The Builder*. As numerosas classes médias francesa e inglesa, essas principalmente, vão alimentar a relação profícua entre a fotografia e a arquitectura. Progressivamente mais interessadas e educadas, estas participavam no crescimento da cultura arquitectónica da qual os fotógrafos beneficiavam. A fotografia mantinha-se claramente, nestes

⁸ Robinson, Cervin, *Architecture Transformed: A History of the photography of Buildings from 1839 to the present* (cap. I)

⁹São eles Edouard Baldus, Henri Le Secq, Hippolyte Bayard, O. Mestral e Gustave Le Gray. Também em Inglaterra um trabalho do género foi encomendado em 1867 a A. & J. Bool. Este era circunscrito ao perímetro da cidade de Londres e consistia no registo fotográfico de todos os edifícios históricos que ameaçavam ruir ou mesmo em estado de ruína.

¹⁰ Edifício de Joseph Paxton, conhecido como “Palácio de Cristal”.

primeiros anos de entusiasmo, muito reduzida a um estilo documentarista¹¹. Travava, nas publicações, a derradeira guerra com a ilustração, da qual saiu obviamente vencedora. A razão dessa supremacia¹² reside no facto de se revelar menos dispendiosa e mais rápida do que o desenho, sendo na altura considerada mais “real” e menos interpretativa (o que se apresentava como uma qualidade). Mesmo assim, é com o desenho que a fotografia vai estabelecer os seus primeiros diálogos. O estilo documentarista, atrás referido, estava fundado no tipo de planos que as ilustrações da época¹³ configuravam e, assim sendo, apresentavam semelhanças.

Os primeiros fotógrafos de arquitectura utilizavam, até porque, lançados na recém-chegada profissão, estavam treinados como pintores ou ilustradores, planos semelhantes aos das gravuras. Eram eles o alçado e a perspectiva. O alçado tendia para a bidimensionalidade, querendo acima de tudo focar o próprio edifício e as suas proporções. Fazia-o reduzindo a presença de tudo o que o rodeia através do enquadramento e da intensidade do traço. A perspectiva tentava normalmente destacar a volumetria do edifício, sendo que o contexto urbano e natural da envolvente se torna importante. O objectivo deste tipo de plano era projectar a realidade da imagem como se o observador estivesse de facto lá, escolhendo muitas vezes um ponto-de-vista de rua de forma a criar esse imaginário.

¹¹ (...) “Beneficiando por um lado a profissão da arquitectura através da obtenção de representações absolutamente correctas destes trabalhos, e beneficiando por outro lado o público, através da difusão dos melhores exemplos de arquitectura. Promove-se assim o interesse e o amor pela arte.” Passagem da declaração recebida pelos fotógrafos que participaram nas missões heliográficas, sendo relativa aos objectivos fotográficos da pesquisa. Citada a partir de Robinson, Cervin, *Architecture Transformed: A History of the photography of Buildings from 1839 to the present* (cap. I)

¹² Ackerman, James, «On the origins of architectural Photography» em Rattenbury, Kester (ed.) *This is not architecture* (p. 28)

¹³ São particularmente relevantes as ilustrações de A. W. Pugin, da primeira metade do século XIX, participantes na causa do revivalismo gótico. Enaltecedoras das formas góticas, destacam-se por serem parciais e interpretativas, projectando um imaginário romântico (da tradição e do historicismo). Apresentam-se relativamente constantes no tipo de planos que escolhem e na forma como destacam o edifício face à envolvente. “A arquitectura do século XIX foi na sua maioria dominada por um revivalismo histórico cujo marca principal era a fidelidade às suas fontes. Pugin foi ainda mais afirmativo: «A única esperança de reviver o estilo perfeito é aderindo rigorosamente às regras do antigamente.” Robinson, Cervin, *Architecture Transformed: A History of the photography of Buildings from 1839 to the present* (cap. I)

A forma como a fotografia vai partir destes dois referenciais e adaptá-los à nova técnica é observável em duas fotografias de arquitectura da década de 50 (p. 74, p. 75). A diferença entre as duas, a primeira de Baldus e a segunda publicada por Blanquart Evrard mas de autor desconhecido, reside principalmente no tipo de abordagem. Baldus optou por um plano que se relacionava de certa forma com o desenho de alçado e que, embora não apagando as imediações do edifício (o que era uma prática corrente), ignora a envolvente não lhe dando qualquer relevo¹⁴. Utiliza ainda a orientação solar para provocar o mínimo de sombreamentos possível na fachada, o que minimiza os relevos que esta apresenta. Já a outra fotografia que referimos diz respeito a uma perspectiva de um edifício, explora as potencialidades da profundidade e trabalha o contexto de outra forma, acentuando-o. Como diz Cervin Robinson, *“As duas fotografias repetem a polaridade observável nos dois tipos de desenho arquitectónico: a claridade livre de contexto, achatada, linear, e acima de tudo rigorosa nas proporções do alçado por um lado e a perspectiva por outro. Esta reproduz a experiência de ver realmente o monumento como estrutura tridimensional. Cada fotógrafo seleccionou assim uma forma de ver a arquitectura a partir dos desenhos que já na altura eram familiares de todos aqueles que representavam a arquitectura.”*¹⁵

Enquanto a perspectiva tentava muitas vezes abordar o edifício como se de um visitante se tratasse, já o alçado mantinha com este uma relação mais abstracta. Exigindo que a fotografia fosse tirada de um ponto concreto de maneira a evitar a profundidade, edifícios houve que parecia terem sido feitos para a fotografia frontal. A Notre-Dame de Paris é um exemplo curioso. A princípio, todas as fotografias da fachada da Catedral eram tiradas da mesma janela na Parvis¹⁶. Uma vez demolido o edifício que dispunha de tal janela, os fotógrafos mantiveram exactamente os mesmo ângulo, passando a fotografar do edifício de trás, numa janela à mesma altura. Claro está que a evolução das lentes fotográficas na segunda metade do século XIX também veio contribuir para a possibilidade de tirar fotografias de pontos mais afastados. Esta potencialidade da lente fotográfica fazia com que fosse possível fotografar pormenores arquitectónicos que o olho não conseguia discriminar tão fielmente. A

¹⁴ Citando, “Ele (o fotógrafo) subiu a uma janela alta para conseguir que o equivalente ao ponto de fuga ficasse o mais próximo que é possível do meio da estrutura (...) A luz foi escolhida para realçar o efeito de achatamento. A posição do sol é calculada para reduzir as sombras Embora os edifícios adjacentes não tenham sido apagados do negativo, uma prática comum na época, eles têm muito pouco impacto na composição.” Robinson, Cervin, *Architecture Transformed: A History of the photography of Buildings from 1839 to the present* (cap. I)

¹⁵ Robinson, Cervin, op. cit.

¹⁶ Parvis é a praça em frente da Catedral de Notre-Dame.

fiabilidade, rapidez e a progressiva qualidade do recurso fotográfico tornou-o ferramenta de processos de restauro e conservação na Europa¹⁷.

Quando Viollet-le-Duc foi responsabilizado pelas obras de restauro da Catedral Notre-Dame de Paris, encomendou prontamente inúmeros daguerreótipos para documentar o estado do edifício nessa altura. Da mesma forma mas com um propósito diferente, Charles Marville realizou o trabalho fotográfico de registo da gigante demolição que Haussman levou a cabo em Paris, registando o acontecimento e o que o precedeu. Fox Talbot, o próprio inventor do calótipo, havia previsto esse tipo de utilização para a fotografia, referindo a forma como os infinitos pormenores da arquitectura gótica podiam agora finalmente ser registados de forma expedita.¹⁸

É ainda relevante observar que, apesar de termos definido o início da fotografia arquitectónica como essencialmente documentarista, ela rapidamente toma caminhos diferentes. Cedo começam a surgir apropriações expressivas da fotografia, portadoras de discursos narrativos menos controlados do que os dois tipos de planos que até aqui abordámos. Exemplo disso é a fotografia da Igreja de Madeleine em Paris (p. 77), de Hippolyte Bayard, comparando com a que Henri Le Secq tirara ao mesmo edifício (p. 76). Mas se esta é algo evidente em relação à dimensão retórica que o objecto fotográfico pode, já na segunda metade do século XIX, transportar, as fotografias associadas a uma corrente romântica de gosto pelo “pitoresco” são ainda mais claras. O trabalho dos primeiros fotógrafos ingleses reflectia, especialmente na sua abordagem a edifício eclesiásticos, o universo romântico de pintores como Constable ou Turner. A título de exemplo, digamos que será difícil

¹⁷ Ver Ackerman, James «On the origins of architectural photography» em Rattenbury, Kester (ed.) *This is not architecture*. A passagem a que nos referimos é relevante para o contexto, abordando a relação entre os meios e os estilos revivalistas do século XIX: “Para o arquitecto, fotografias podem ser um recurso útil e estimulante. O facto de a fotografia ter aparecido na altura do revivalismo gótico e do gosto pelo pitoresco fez com que isto fosse especialmente evidente. Por contraste, os arquitectos que trabalhavam um estilo revivalista clássico (que continuava a ser praticado ao mesmo tempo que o revivalismo gótico) consideravam as plantas cotadas, os cortes e os alçados mais úteis do que as fotografias. Isto porque o rigor das regras e proporções da composição clássica tornava-as mais facilmente representáveis em desenhos cotados e precisos.” Mitchell, W.J.T., *Imperial Landscape*. O autor diz ainda que isto participa, de certa forma, no sucesso da fotografia em Inglaterra e França, por oposição a uma Itália irredutível na sua relação os cânones clássicos e barrocos, assim como com o desenho.

¹⁸ “Até os artistas aproveitaram. Uma invenção que descreve em poucos momentos os detalhes quase infinitos da arquitectura gótica, os quais seriam dificilmente desenháveis num dia inteiro de trabalho.” Fox Talbot citado em De Maré, Eric, *Photography and architecture* (p. 17)

dissociar a fotografia de Roger Fenton da Catedral de Ely das pinturas de John Constable, como a da Catedral de Salisbury (p. 78). Podemos verificar uma espécie de dramatização com recurso ao enquadramento e a outros parâmetros. A envolvente (os jardins românticos ingleses), o claro-escuro e a composição da imagem, todos estes participam numa discreta teatralização, tudo de forma a parecer casual.

As possibilidades que a técnica fotográfica enuncia logo nos seus primórdios levam Charles Nègre a estabelecer¹⁹, a propósito do seu próprio método de abordagem dos edifícios, três discursos fotográficos diferentes. Para o arquitecto (vistas gerais com o aspecto e a precisão de um alçado), para o escultor (fotografias aproximadas que permitam observar os pormenores), e para o pintor (uma visão “pitoresca”, captando o imaginário e o “*charme poético*”²⁰ do monumento).

A consciência que as palavras de Charles Nègre acima evidenciam, ao catalogar de forma pragmática três tipos de discurso fotográfico, introduz perfeitamente a relação que John Ruskin estabelece com a fotografia. Como relata Eduardo Costa²¹, também John Ruskin se interessou pela capacidade que a fotografia tinha de registar rigorosamente o real em todo o seu pormenor. No entanto, o seu entusiasmo rapidamente deu lugar à desilusão - uma consciência algo empírica de que a máquina transporta consigo uma série de problemas, “*defeitos, aberrações, inerentes ao seu funcionamento*”²². Assim, Ruskin, que utilizara a fotografia como meio de leitura dos pormenores dos edifícios que estudara em Veneza, aponta na fotografia um defeito genético. “ (...) *dadas as limitações técnicas da fotografia como meio de apresentar um duplo do real,*” Ruskin “*considera a necessidade de uma documentação paralela por meio do desenho, já que, ao contrário da fotografia que carrega limitações e problemáticas visuais, este é*

¹⁹ Ackerman, James, *On the origins of architectural photography*, em Rattenbury, Kester (ed.) *This is not architecture* (p. 30). Um dos fotógrafos franceses que participou nas missões heliográficas da década de 50, figura importante no início da fotografia de arquitectura.

²⁰ Ackerman, James, op. cit.

²¹ Costa, Eduardo, op. cit. (pp. 117-119)

²² John Ruskin citado em Costa, Eduardo, «Fotografia de Arquitectura: Uma escrita da cultura» *Revista Nada Número 13* (p. 118)

*necessariamente uma realização directa do intelecto daquele que traça a linha sobre o papel, o que torna o desenho uma concepção a partir de escolhas potencialmente controláveis por aquele que o realiza, manipula o instrumento.”*²³

4.3. Discursos antagónicos

Citando Louis Figuier²⁴: *“Mal se conheciam os procedimentos práticos da fotografia sobre papel e já um enxame de operadores se aventurava por toda a parte, para nos trazer vistas de monumentos, de edifícios, de ruínas, vistas tomadas de todas as terras do mundo conhecido”*. Esta descrição relata sucintamente a forma como foi criado um mercado de circulação de imagens. Este, como mercado, tem um critério qualitativo cuja base está naturalmente assente nos resultados do próprio.²⁵

O passar dos anos, mais concretamente dos primeiros cinquenta do século XX, verificou a aproximação entre fotógrafo e arquitecto, enquanto empregado e empregador. O arquitecto encomendava agora sessões fotográficas ao fotógrafo, que apostava cada vez mais no seu portefólio como forma de angariar clientes. O crescimento do número de fotógrafos de arquitectura vem também estimular a concorrência, o que tem consequências directas na qualidade do trabalho dos fotógrafos.

O estabelecimento da fotografia como veículo preferencial de promoção da obra dos arquitectos numa cultura de mercado livre (aliado à melhoria das capacidades técnicas do próprio meio), vem estimular naturalmente a acentuação dos discursos narrativos veiculados pela forma fotográfica. Estes acontecem justamente no sentido antagónico daquele que a geometria descritiva, abordada no início do presente capítulo, reivindica. Se a geometria descritiva busca um código tão rígido quanto transparente (ou muito translúcido) entre realidade e representação por via da

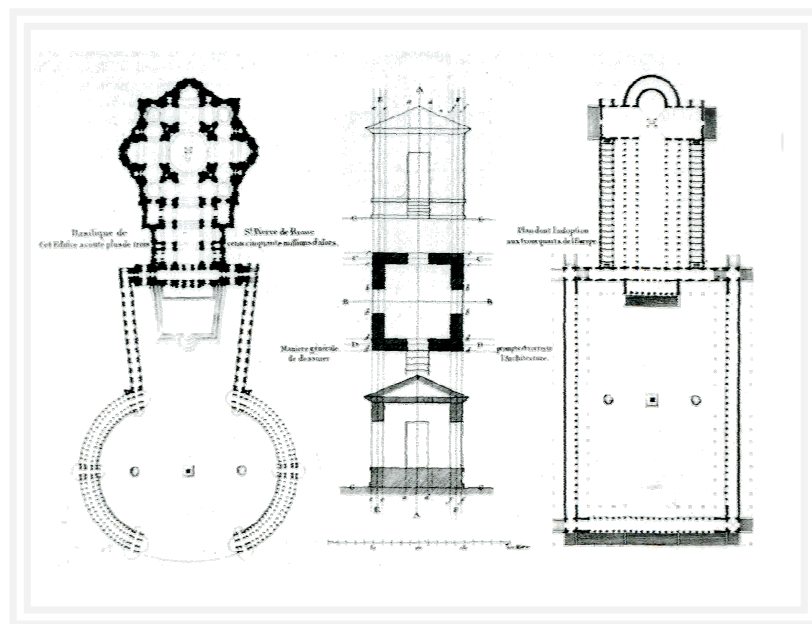
²³ Costa, Eduardo, op. cit. (p. 118)

²⁴ Cientista do século XIX. Surge aqui apenas como relato da época. Citado em Costa, Eduardo, op. cit.

²⁵ Sobre os nexos entre a arquitectura e uma lógica de mercado, interessa abordar os concursos de arquitectura já no séc. XVIII. *“A mudança nos patrocínios foi de uma classe aristocrática informada que sabia ler uma planta ou um alçado para uma classe média menos sofisticada que estava a começar a dominar os comités das competições. Esta estava mais vulnerável à influência de desenhos que usavam perspectiva, sombras e até cores para enaltecer o aspecto final do projecto.”* Robinson, Cervin, *Architecture Transformed: A History of the photography of Buildings from 1839 to the present* (cap. I).

abstracção geométrica, a fotografia de arquitectura não. Remete o observador, assim como na perspectiva renascentista, para o universo da percepção visual da realidade, o que aproxima o mundo das imagens do mundo real. Esta aproximação serve os interesses de todo aquele que, com base em sistemas semiológicos e estéticos, se proponha a atribuir propriedades retóricas à representação, sem que esse processo tenha que ser de leitura evidente. Neste sentido, consideremos a seguinte afirmação de Laszlo Moholy-Nagy, retirada de *Vision in Motion* (de 1947), para suportar a necessidade do estudo sobre o qual o próximo capítulo se debruçará. “*A fotografia ainda não atingiu nada que se pareça com a sua dimensão total.(...) Muitas pessoas podem não conseguir conceber mas a convenção contemporânea de expressão visual em qualquer campo, pintura, escultura, arquitectura, e especialmente publicidade, é nutrida pelo alimento visual que a nova fotografia fornece*”²⁶

²⁶ Citado de Wells, Liz (ed.) *Photography: a critical introduction*













5. IMAGENS ARQUITECTÓNICAS

5.1 A criação de um universo paralelo

Palladio, como vimos, veio trazer uma nova forma de olhar para a arquitectura. Aquilo que o papel documenta deixa de ter que corresponder directamente a uma realidade física e palpável. Este regista agora uma idealização abstracta, não concretizada materialmente. O arquitecto renascentista fê-lo com recurso ao desenho, já muito evoluído na forma como simula a percepção visual da realidade. Com a imprensa, as ideias e as representações de Palladio correram mundo, tornando-o num dos mais famosos arquitectos da era da reprodutibilidade. Mas se o desenho e a imprensa eram já muito eficazes na forma como conseguiam projectar imagens de arquitectura, a fotografia foi um passo decisivo. Aí, o facto de esta ser “supostamente” fiel na reprodução do real tornou-a um importante meio de comunicação. O poder que o desenvolvimento dos sistemas de perspectiva já havia oferecido ao arquitecto (como ferramenta de comunicação) foi então largamente ampliado com o aparecimento da fotografia. A palavra “poder” aparece-nos aqui num sentido quase propagandístico, já que a criação de uma imagem, qualquer que ela seja, não é neutra face ao seu motivo. Primeiro que tudo ela é intérprete. Em segundo lugar ela pode, mesmo enquanto representação, não corresponder a uma realidade fisicamente comprovável (sem que o percebamos). Por fim, qualquer imagem obedece às próprias leis da sua produção, existindo enquanto meio e enquanto fim ao mesmo tempo¹.

A forma como as representações, na ambiguidade da comunicação persuasiva (ou *sedução* – termo de Baudrillard²), se foram tornando progressivamente num instrumento de poder, é uma questão que se alarga a toda a sociedade. Eduardo Costa, num artigo da revista *Nada*, recorrendo sobre a obra de Walter Benjamin, aponta claramente uma mudança na fotografia suportada por uma

¹ Digamos que, mesmo sendo um fim, não deixa de ser um meio.

² “Baudrillard privilegia assim «a sedução» relativamente a todas as formas de «discurso significativo», pois este é, na sua essência, pouco cativante, constituindo esse o seu ponto fraco. A linguagem, plena de subtilezas e jogos de significado, deleita-se com a sua atracção pela própria aparência. Embora um «discurso significativo» possa ser conivente com o factor «sedução», ao tentar contrariar esse fascínio corre o risco de ser seduzido e desviado do seu caminho pelo jogo e o encanto aleatório da linguagem. Por conseguinte, um discurso significativo ficará sempre em desvantagem perante o factor sedução. (...) «Sedução», observa Baudrillard, deriva da palavra latina *seducere*, «desviar» ou «desviar-se do próprio caminho», ao passo que «produção» tem origem na palavra *producere*, que pode significar «tornar visível ou fazer aparecer» (...)” Leach, Neil, *A anestésica da arquitectura* (p. 128)

sociedade de consumo. É ainda possível propor o contrário – uma sociedade de consumo suportada pela fotografia. “(...) *Entende-se a mudança de foco no tratamento discursivo da fotografia, que passa de uma compreensão de co-natureza do real para a de objecto de valor inserido num circuito – económico e industrial – de informações, que passa pelo dimensionamento de uma rede de poder e que irá influenciar decisivamente os valores culturais modernos(...)*”³. Esta problemática foi, de uma forma mais alargada, tratada por diversos autores, entre os quais Guy Debord. Este afirma as representações como espectáculos (“*Toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de espectáculos. Tudo o que era directamente vivido se afastou numa representação.*”⁴). De tom crítico, o texto de Debord⁵ é certeiro na forma como aponta, já nos anos 60, uma tendência geral para a vida mediatizada, para o “*movimento autónomo do não-vivo*”. Atribui todas as responsabilidades à sociedade de consumo, na forma como esta requer espectáculos. Estes são apontados por Debord não como sendo um conjunto de imagens mas mais profundamente: como uma “*relação social entre as pessoas, mediatizada por imagens*”. O espectáculo é, no tom politizado do texto, indissociável do seu modo de produção. Mais, na tal sociedade de consumo, este existe para retirar qualidades à coisa “espectacularizada” atribuindo-lhe o padrão que mais serve o intuito da sua produção. Assim, os espectáculos querem-se estéticos, sedutores, retóricos.

Neil Leach, em *A anestésica da arquitectura*, cruza o pensamento de Debord com o de outros autores, traçando relações destes com a arquitectura. Fá-lo já nos anos 90, encontrando um estado ainda mais severo da sociedade a que Debord chamara “do espectáculo”. Aí, o autor descreve aquilo que aponta como a progressiva anestesia do meio arquitectónico, causada por uma visão estetizada e estetizante da realidade. O termo “estética” surge aqui referindo-se à sua origem “*aesthesis*”- sensação, estímulo, do universo dos sentidos. Ou seja, define a figura do arquitecto que vive preso no universo dos sentidos, fechado sobre si, cego perante outros factores da realidade. Até aqui o raciocínio está de certa forma incompleto, mas se recorrermos ao pensamento de Walter Benjamin as ideias de Neil Leach tornam-se iluminadas (o que é literal, já que Benjamin é de facto uma das luzes do discurso de Leach). Em *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin tem uma curta passagem sobre a

³ Costa, Eduardo, «Fotografia de Arquitectura: Uma escrita da cultura» *Revista Nada Número 13* (p.119)

⁴ Debord, Guy, *A sociedade do espectáculo* (p. 9)

⁵ Debord, Guy, op. cit.

forma como a sociedade (num contexto de uma cultura de massas) aborda a arquitectura – coisa concreta, física –. Esta pode ser de dois tipos: pelo uso ou pela percepção. O primeiro refere-se ao hábito, à dimensão táctil da arquitectura, e está relacionado de certa forma com o “recolhimento”. O segundo refere-se à percepção visual da realidade e está relacionado com o estado de “distracção”. Para caracterizar esta dicotomia vejamos o exemplo do contraponto entre um trabalhador de um edifício e o turista que fotografa o mesmo. Ora o que isto enuncia é a existência de duas formas de relação com a arquitectura, uma em todas a sua dimensões (aquilo a que Heidegger chama de “habitar” enquanto relação do homem com os lugares⁶ -) e outra apenas numa dimensão visual ou perceptiva.

Esta passagem é, na sua aparente simplicidade, uma síntese muito importante para a problemática em questão. Tem implícito, olhando a obra pelo lado da recepção, aquilo a que um edifício se pode propor. No limite este pode propor-se a ser puramente sedutor – aquilo que hipoteticamente uma sociedade de consumo lhe exige – ou a ser significativa. Não que se excluam mutuamente, mas digamos que um é mais difícil de conceber e perceber do que o outro, resultando assim menos rentável (em todos os aspectos)⁷. Assim se explica aquilo que a expressão “anestética” (do inglês *anesthetics*) poderá querer dizer ao cruzar a palavra “estética” com a palavra “anestesia”⁸. Uma visão estetizada da realidade, relacionada com a predominância da percepção visual na relação com os objectos, pode, no raciocínio do autor, fazer com que o verdadeiro fim da arquitectura – que no seu entender diz respeito ao *uso* e não somente à *percepção* – seja esquecido sem sequer se notar, resultado de uma anestesia⁹ estética, do arquitecto seduzido pela hipótese da sedução.

⁶ “*«A permanência ao lado das coisas é o traço essencial do ser humano», afirmação que entendo no sentido de que nós nunca nos encontramos num espaço abstracto, mas sempre num mundo real, mesmo quando pensamos. E continuo com Heidegger «A relação do homem para com os lugares e através dos lugares para com os espaços baseia-se no habitar»*”. Zumthor, Peter, *Pensar a arquitectura* (p.31).

⁷ Rem Koolhaas, que abordaremos mais à frente, é um bom exemplo deste pragmatismo.

⁸ No texto, a ideia é baseada na teoria do “simulacro” de Jean Baudrillard. Apropria-se dela argumentando que a estimulação sensorial por via das imagens pode causar um efeito narcótico, anestesiando a consciência social e política dos arquitectos, o que os afasta das verdadeiras preocupações do mundo real.

Nesta perspectiva, existe o “edifício sedutor”. Este, prestando-se a seduzir enquanto obra arquitectónica, motiva construções mediáticas geradas com base no seu factor de sedução. Todo o circuito ideológico que o acompanha (fotografias, publicações, desenhos) seguirá tendencialmente, por contágio, o mote. Até porque, como já dissemos, nunca houve tantos meios para tal. Citando Neil Leach: “*Em nenhum outro momento da história foram tão ricas, variadas, extraordinárias e acessíveis as técnicas disponíveis para a produção de camadas superficiais de sedução. Posso então argumentar que nunca foi tão fácil seduzir; o acto de sedução tornou-se de tal modo prevalente que até deixámos de o reconhecer.*”¹⁰ É precisamente por a sedução ser uma estratégia global, do edifício aos meios que o comunicam, às suas imagens, enraizada na cultura contemporânea, que quase deixamos de a reconhecer. E digamos que, na arquitectura, o papel dos meios de comunicação – dos espectáculos – na afirmação de um edifício sedutor é fundamental. Isto porque o edifício, quando existe, é imóvel e estabelece contacto com muito menos pessoas do que aquelas que os meios de comunicação conseguem atingir. Assim, numa era de *sedução* arquitectónica (ao jeito de Neil Leach), exige-se que os meios de comunicação da arquitectura transportem imagens além-fronteiras, que sejam sedutores, que sejam cuidadosamente estetizados.

As alterações nas formas de comunicar arquitectura manifestam esta ideia de preocupação visual. Um estudo¹¹ efectuado em 2006 por ocasião do XI *Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica* (Sevilha) evidencia as alterações que ocorreram entre 1964 e 2004 na Revista espanhola *Arquitectura*, sob o ponto de vista gráfico. Genericamente os resultados apontam para um afastamento da austeridade formal que caracterizava as primeiras publicações, substituída no tempo pelo uso de imagens apelativas. Com o desenvolvimento de novas tecnologias (de concepção gráfica e impressão) e com o crescente número de arquitectos (o que representa um maior mercado) entre outras coisas, a revista foi-se afastando progressivamente da sua vocação de “manual profissional”, uma espécie de guia de técnicas e sistemas de construção. O estudo aponta assim para uma progressiva preocupação dos editores com a “*riqueza visual e compositiva dos artigos*”¹² ao longo do tempo, suportada de uma forma geral pelo uso da fotografia.

¹⁰ Leach, Neil, *A anestésica da arquitectura* (p. 141) citando David Greene (*Institute of Electric Anthropology*) e relacionando o tipo de sedução que ele refere com aquele enunciado por Baudrillard.

¹¹ Prado, Roberto Goycolea, *Función de la expresión gráfica en la difusión de la Arquitectura - La revista Arquitectura 1944-2004*

¹² Prado, Roberto Goycolea, op. cit.

A predominância da imagem, nos últimos números estudados, é evidente: as 23 imagens em 41 páginas (de 1948) são agora 183 em 122 páginas (de 2004). A proporção triplicou, passando de 0,56 para 1,6 fotografias por página. O texto foi de uma forma geral substituído pela imagem, inclusive nas capas, concebidas antigamente sobretudo na forma escrita e hoje muitas vezes constituídas por uma só imagem (p. 124). O estudo também sublinha as alterações ocorridas no tipo de fotografias publicadas, inicialmente ditas “ingénuas”¹³ e hoje visivelmente construídas, enfatizando um discurso expressivo e narrativo muito retórico. A maior parte das páginas da revista são actualmente, e por oposição ao passado, dirigidas à publicação de projectos concretos, o que contrasta com a abordagem a temáticas teóricas e construtivas outrora dominante. Podemos retirar de certa forma, e à semelhança daquilo que extraímos do critério editorial de Palladio (ou de Serlio de outra forma), que se privilegia o modelo enquanto resultado e não a regra ou o raciocínio matricial enquanto processo.

O estudo reforça ainda que as fotografias dos projectos eram já, desde cedo, manipuladas: antigamente através do “apagar” de informação de forma a evidenciar determinadas características do edifício e mais recentemente através do tratamento ou correcção da própria imagem (por motivos estéticos, formais, expressivos). De relevar ainda que a revista alvo do estudo, não sendo normalmente autora das próprias imagens, recebe dos ateliers os documentos a publicar. Estes são muitas vezes tratados (no conteúdo, na forma e na ordem do discurso) por gabinetes especializados e profissionais da área da imagem, já comuns nos grandes ateliers de arquitectura.

Neste contexto interessa também referir outro caso, o do fotógrafo português Fernando Guerra. Aqui é o próprio fotógrafo que, através do circuito de promoção que domina, consegue promover nacional e internacionalmente as suas imagens oferecendo, consequentemente, visibilidade às obras de arquitectura. Desta forma, como anunciava Fernando Távora mais atrás, más arquitecturas podem chegar a muita gente e da melhor maneira: através de óptimas fotografias.

A longo prazo, a relação que os meios têm com a sua própria fonte não é clara. Se por um lado não é sustentável dizer que um edifício nasceu deliberadamente a pensar no melhor ângulo

¹³ É interessante perceber que, no início da revista, as fotografias eram feitas pelos próprios arquitectos. “*Tanto quanto sabemos, as fotografias eram realizadas pelos próprios arquitectos que, conscientes ou não, apresentavam as suas obras a partir do ponto de vista de um hipotético habitante e como expressão do seu pensamento arquitectónico.*” Prado, Roberto Goycolea, *Función de la expresión gráfica en la difusión de la Arquitectura - La revista Arquitectura 1944-2004* (p.7)

fotográfico (do qual depende o seu esquema sedutor)¹⁴ por outro é incontestável que toda a prática arquitectónica é veiculada por imagens: o edifício nasce no papel para acabar no papel.¹⁵ Quase como se a *aura* do edifício, termo de Benjamin, tivesse que existir também no papel, fazendo com que ele exista obrigatoriamente enquanto coisa fotográfica. E essa coisa, sendo fotográfica, é num primeiro passo apenas a aparência do real, a forma como ele aparece e não aquilo que ele é. As consequências disto, uma vez que a arquitectura está (temos como premissa) geneticamente comprometida com a concepção espacial – de uma realidade a três e não duas dimensões – são incontroláveis.

Concluindo, digamos que o universo das imagens, cada vez mais presente, é autónomo e sem tempo (num sentido Wildiano¹⁶). Este impõe-se e exige-se à sociedade, é vulgarmente encarado como sendo a própria realidade. Inclui-se naturalmente nesta através do tempo e da alteração dos costumes, da arte e da sociedade de consumo (tal como Moholy-Nagy previa no fim do capítulo anterior). É rápida a contaminação da nossa produção pela representação necessariamente significativa de uma primeira realidade¹⁷. Esta produção, baseada na ingénua ambição de atingir os conceitos inerentes ao

¹⁴ Não o podemos dizer no contexto deste trabalho, uma vez que a investigação não se centra no tema, nem tem argumentos que sustentem tal afirmação. No entanto interessa ler as palavras de Kenneth Frampton: *“Conscientemente ou não, a fotografia de edifícios começou a ser um substituto da realidade construída. Esta forma de percepção levou ao desenho consciente de edifícios fotogénicos (...) ou ao desenho de edifícios que literalmente parecem desenhos, ou seja, a construção real de uma arquitectura bidimensional. Resumidamente, a fotografia fez com que a arquitectura se reduza a pura cenografia em vez de perseguir um objectivo mais táctil: o da grande tradição da cultura tectónica.”* Citado de Prado, Roberto Goycolea, op.cit. Sobre este tema, ver a obra de Thomas Demand, também abordado no capítulo 4.2 do presente trabalho.

¹⁵ *“Na medida em que a estetização persiste enquanto condição cultural de base que invade – a um maior ou menor nível – toda a sociedade actual, os seus efeitos são tanto mais notórios numa disciplina mediada pela imagem. A arquitectura encontra-se completamente dependente desta condição, dado que os arquitectos assumem o processo de estetização como consequência necessária da sua profissão. Convencionou-se que os arquitectos devem ver o mundo em termos de representação visual – planos, secções, alçados, perspectivas e por aí fora. O mundo do arquitecto é o mundo da imagem. As consequências disto são profundas. O facto de se privilegiar a imagem levou a uma compreensão empobrecida do espaço construído, transformando o espaço social numa abstracção fetichizada. A vivência directa foi reduzida a um sistema de significação codificado, e com a crescente valorização da percepção visual, reduziu-se proporcionalmente outras formas de percepção sensorial. «A imagem mata», como afirma Henry Lefebvre, e não pode substituir a riqueza da experiência vivida.”* Leach, Neil, op. cit. (p.26)

¹⁶ Oscar Wilde aparece neste contexto devido ao romance *O retrato de Dorian Gray*, escrito pelo mesmo, em que a acção se debruça sobre a dicotomia entre a perenidade da imagem e a efemeridade da vida humana

¹⁷ Wells, Liz (ed.) *Photography: a critical introduction* (p.189) De referir a passagem sobre a forma como a pornografia e o machismo vigente na imprensa ocidental têm alimentado uma mudança dos hábitos sexuais, da relação da mulher ocidental com o seu corpo, exercendo uma pressão virtual muito forte que resulta na adopção

mundo das imagens, presta-se a esbater na insignificância ao servir a construção da realidade (será?). Hoje mais que nunca, a autonomia e a dimensão do mundo das representações (assim como um eterno parentesco com o real) implicam a sua descolagem¹⁸.

5.2 Construções mediáticas

Analisaremos uma série de casos com o intuito de entender os nexos estabelecidos entre realidade e representação. Buscar-se-á o esclarecimento de três dados básicos em relação aos quais estabeleceremos toda a argumentação que se segue.

- Qualquer representação é intérprete, por mais austera que seja no código que transporta.
- Essa interpretação pode mesmo construir um outro referente, através da manipulação factual da realidade representada (as imagens podem, de facto, mentir).
- Qualquer imagem, enquanto meio, possui características que são as suas, da sua produção, e não da coisa que representam.

Comecemos pelo presente, por Rem Koolhaas. O holandês critica a sobrevalorização de uma abordagem artística à arquitectura, apontando para esta uma nova posição munida de pragmatismo, agarrada a uma era de informação, tecnologia e velocidade (“*A arquitectura é demasiado lenta*”¹⁹). Diz Koolhaas²⁰ que nesta era a arquitectura, no seu campo operativo mais tradicional, tende a deixar de ser

de comportamentos veiculados por imagens. Esta ideia é também sustentada em Rattenbury, Kester (ed.) *This is not architecture* (p.120)

¹⁸ Obviamente que não o dizemos num sentido negativo mas apenas numa ideia de clarificação teórica dos diversos territórios operativos.

¹⁹ Kolhaas citado em Bandeira, Pedro, *Arquitectura como Imagem, Obra como Representação: subjectividade das imagens arquitectónicas* (p.152).

²⁰ Criticando qualquer hipótese de a arquitectura ser entendida como autónoma em relação às lógicas económicas: «(...)um aspecto muito importante no sistema $\text{€}\text{€}\text{€}$, é certamente o facto de a arquitectura, embora sendo objecto de muita atenção, ser, na realidade, muito menos poderosa do que aquilo que podemos pensar. Nos alicerces da economia de mercado, encontra-se um desvio da arquitectura para a especulação imobiliária o que — quer gostemos ou não de admitir — faz com que quase todas as nossas operações sejam propostas comerciais no verdadeiro sentido da palavra, para além das nossas proclamações

necessária. Encara assim os edifícios de uma forma pragmática e eficaz, no termo económico. É sua a frase: “*Um máximo de programa e um mínimo de arquitectura*”²¹. O autor deixa subjacente que, numa sociedade capitalista, regida pelo lucro, os parâmetros antigamente contemplados na concepção de edifícios não se apresentam imediatamente rentáveis²². Diz mesmo que essa condição da arquitectura é “*sobrevalorizada*”²³. É por cima da condenação desses princípios que Rem Koolhaas ergue a sua proposta de arquitectura. Como optimista, interessa-lhe construir não contra mas a partir de²⁴. A relevância do caso de Koolhaas reside no facto de a sua produção intelectual e construtiva apontar justamente a arquitectura como pensamento, inserida no universo dos media e da informação.

“*Livre da obrigação de construir, pode-se tornar uma forma de pensar sobre qualquer coisa – uma disciplina que representa relações, proporções, ligações, efeitos, o diagrama de tudo*”²⁵ Encarado essencialmente enquanto pensador, o arquitecto pode voltar a ser “o grande arquitecto” através da construção iconográfica do mesmo, dos desenhos, das suas ideias, das suas publicações. E se no tipo de publicação que vinha até então, desde Palladio, construindo a fama de muitos arquitectos, o tema eram os edifícios (ou a arquitectura), a situação tem-se vindo progressivamente a alterar. Os livros de Koolhaas abordam diversas ideias relacionadas teoricamente com arquitectura, concentram-se por vezes em projectos não construídos e apenas pontualmente se dirigem a obras construídas. É certo que obviamente existem outras publicações a teorizar sobre a arquitectura da mesma forma que *Content* (p. 125) e *S,M,L,XL*. Mas raras são aquelas em que os projectos do próprio autor parecem pretextos (ou exemplos mais ou

arquitectónicas, sejam elas grandes ou pequenas”. Koolhaas, Rem, *Revista Prototipo* #007 (p.163) citado em Bandeira, Pedro, *Arquitectura como Imagem, Obra como Representação: subjectividade das imagens arquitectónicas* (p.153)

²¹ Koolhaas, Rem, *S, M, L, XL*

²² “ (...) a nossa previsão de que a arquitectura chegará um dia a alcançar qualquer finalidade vai provavelmente evaporar-se nos próximos 20 anos.” Koolhaas, Rem, *Pearl River Delta*, citado em Bandeira, Pedro, *Arquitectura como Imagem, Obra como Representação: subjectividade das imagens arquitectónicas* (p. 318)

²³ Koolhaas, Rem, em *Conversas com estudantes*, citado em Moneo, Rafael, *Inquietud teorica y estratégia proyectual* (p.311)

²⁴ Koolhaas, Rem, Koolhaas, Rem, *Revista Prototipo* #007 (p.163) citado em Bandeira, Pedro, op. cit. Ver, neste contexto, citação da penúltima nota.

²⁵ Koolhaas citado em Bandeira, Pedro, *Arquitectura como Imagem, Obra como Representação: subjectividade das imagens arquitectónicas* (p. 137)

menos abstractos) para a abordagem de uma teoria social e arquitectónica. Esta apresenta-se, nas publicações citadas, de uma forma muito trabalhada, camuflando-se esteticamente (com ironia e humor) entre texto e imagem. Nela, tanto o meio como a mensagem gritam pelo destaque, tornando-se num só²⁶. Tudo é uma só imagem (que parece querer afirmar-se apenas enquanto tal): os projectos, os textos, as figuras, os elementos gráficos, como se de uma enorme colagem se tratasse. “*A autoria parece assim mais próxima da representação do que da realização (...) usando 1888 páginas de dois livros (S,M,L, XL, e Content) para editar meia dúzia de obras realmente construídas.*”²⁷ Também na revista *El Croquis* dedicada à sua obra (número 53, de 1992) os dados são elucidativos: 10 projectos, 3 construídos e 7 por construir (dos quais apenas 3 se construíram de facto). O reconhecimento do trabalho do arquitecto é então muito anterior à obra construída. Isto, a par do sucesso dos livros que o mesmo publicou, revela que o interesse generalizado pela produção do mesmo é de uma ordem alheia à arquitectura enquanto matéria física, tridimensional. A própria representação, subserviente à ideia de arquitectura como cultura de massas, é apreciada enquanto elemento visual, de *distracção* (aquela referida por Walter Benjamin²⁸) e gerada num universo comercial. Pode dizer-se que as representações de arquitectura parecem ser, em Koolhaas, um pretexto para a elaboração de uma construção mediática suportada por teorias e imagens.

De um modo aparentemente contraditório, Koolhaas, ao mesmo tempo que prevê de forma pragmática o fim da arquitectura de autor (no sentido de obra-prima, demorada, ponderada e meticulosamente concebida), é um dos maiores símbolos da arquitectura de autor, (enquanto edifício de excepção, alvo de visitas turísticas e estimulante económico). Apesar de trabalharem em âmbitos diferentes, ambos os tipos de produção dão espaço para a construção mediática.

Rafael Moneo, a este propósito, utiliza a comparação entre o cocktail e o vinho tinto para distinguir dois tipos de aproximação à prática arquitectónica. “*Atrever-me-ia inclusivamente a compará-la a um cocktail ao considerar que nela encontramos múltiplas referências, muitos sabores. E como acontece com um cocktail temos que reconhecer a atracção que a mistura de sabores oferece. Mas também reconhecemos que dificilmente pode competir com a integridade e inteireza de um bom vinho tinto. Trata-se de uma arquitectura na qual os diferentes*

²⁶ Referimo-nos à forte componente visual (gráfica) dos livros citados.

²⁷ Bandeira, Pedro, op. cit.

²⁸ Benjamin, Walter, «A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica», em *Sobre arte, técnica e política*

ingredientes que a compõem desaparecem no todo. Sem que seja no entanto impossível identificá-los. Poder-se-ia falar de «miscigenação»»²⁹

Neste contexto, o tipo de construção iconográfica de Koolhaas é semelhante ao de uma estrela pop. É provocador, confuso, aparentemente contraditório, dependente de um circuito mediático e confiante o suficiente para se tornar persuasivo. Ele próprio brinca com isso, propondo t-shirts com perfis “logotípicos” dos seus edifícios³⁰. Também a música pop, como se sabe, está comprometida com uma lógica de mercado, de onde lhe advém o nome³¹.

Os meios de comunicação possuem, pelas suas próprias características, pela criação de *espectáculos*, por se cingirem a um universo não real (no sentido arquitectónico, passível de comprovação), todas as condições para a estratégia de sedução de Koolhaas. E esta é sobretudo estética³². Existe a possibilidade de estetizar (a partir dos instrumentos de comunicação) todo o pacote de Koolhaas, desde o comunismo capitalista chinês à estratégia funcionalista da casa da música³³. Poder-se-á falar numa passividade consciente concretizada por um pragmatismo visual. Tal como o mercado, a posição reivindicada é na sua raiz operativamente acrítica, num sentido Warholiano³⁴, já que tudo o que é “a sociedade” pode constar da obra de Koolhaas, que a devolve esteticamente.

²⁹ Moneo, Rafael, *Inquietud Teórica y estrategia proyectual* (p. 314)

³⁰ Em Koolhaas, Rem, *Content*

³¹ A definição retirada da Wikipédia, a enciclopédia pop. “*Música pop (abreviatura da palavra Popular) é um género musical que não apresenta um ritmo específico, mas um sistema de valores que envolve espectáculo no palco, moda visual e empatia entre o público. É um tipo de música que alcança um alto número de vendas e/ou execuções. A música pop tem como marca a apreciação por parte de todo tipo de público. Os artistas que se dedicam a compor canções no estilo pop têm como principal objectivo a sua audiência e o seu sucesso comercial, muitas vezes cantando em diversos géneros musicais.*”

³² Diz-se isto num sentido de comprometimento com uma visão formal da arquitectura. Podemos falar, a título de exemplo, do edifício do fórum do IIT, que pode ser lido como a relação entre a ideia de fórum e a noção de caos inerente enquanto conflito, intersecção, encontro. Como se de uma analogia formal se tratasse, abordada de uma forma muito literal e visual. O mesmo acontece nos esquemas programáticos a que o OMA nos habituou, que se tornam por vezes confusos ao tentarem aparentar ser pragmáticos e organizados.

³³ Diz-se isto num sentido em que, desde que eficaz, “ser” parece não importar, “parecer” chega.

³⁴ É possível interpretar Koolhaas como sendo, na ironia da sua linguagem, bastante crítico. No entanto, do ponto de vista operativo a sua posição pode ser vista como acrítica. Também Andy Warhol pode ser considerado crítico no tipo de abordagem que faz à sociedade de consumo. E também ele se fazia valer dela. O

Vitrúvio (I a.C.), como vimos no segundo capítulo, pedia desculpa ao leitor pela sua fraqueza no domínio da retórica, argumentando que não era possível o arquitecto (que se queria hábil na arte da construção, com todos os saberes que ela implicava) possuir as capacidades que nobremente fundavam outras profissões. É precisamente aí, na retórica, que Koolhaas se projecta. Ele é o produto da sua própria retórica, da sua própria estratégia de sedução. Os meios de comunicação são utilizados por Koolhaas para a sedimentação da sua teoria, e essa teoria é, em si, baseada na arquitectura como media. Ora, essas formas de comunicação, como começámos por dizer, são em Koolhaas obviamente intérpretes (o texto do holandês, que não se desfaz de todas as ilustrações e grafismos significantes, é claro nesse aspecto), referem-se a objectos que muitas vezes não existem fisicamente (sem que isso pareça interessar) e estão dependentes da sua forma enquanto fim (o papel, onde pretendem ser auto-referentes, imagens).

Embora o caso seja imensamente complexo por envolver inúmeras dimensões e conceitos, o que nos interessa retirar de Rem Koolhaas é a forma como quer a construção da sua personagem enquanto *star-architect*, quer o próprio valor dos seus edifícios enquanto pequenas marcas comerciais (empoladas em estratégias de comunicação) seriam impossíveis sem a utilização dos meios de comunicação da arquitectura. Os conteúdos que os meios de comunicação veiculam são, como vimos, manipuláveis objectiva e subjectivamente. Essa manipulação é, no caso de Koolhaas, estética, mediática (através do controlo dos circuitos promocionais³⁵) e retórica (utilizando os discursos narrativos de outras áreas que não a arquitectura para adubar conceitos teóricos).

Mas este desvio daquilo que é, na sua base, a arquitectura, já havia sido feito antes. Le Corbusier, de outra forma, também utilizou os meios de comunicação para a idealização do seu mundo conceptual e arquitectónico. Mais tarde, os livros de Koolhaas oferecem, através de imagens

problema aqui circunscreve-se ao facto de Andy Warhol ser pintor, fazendo obras de arte (que se podem resumir à ironia enquanto crítica) e Koolhaas estar implicado na construção de edifícios. É no entanto Rafael Moneo quem se lembra da comparação: “*Como Warhol, Rem Koolhaas tenta, sobretudo, ser distante. Para Warhol as imagens são estereótipos. Um retrato é para ele um retrato do retrato. Não há presença pessoal. Tudo entra no mundo do consumo. Marilyn Monroe não é uma pessoa, senão aquilo que significa para o público. A imagem é o que importa. (...) Como Warhol, Koolhaas dirige-se agressivamente à sociedade, insistindo em reflecti-la no seu trabalho.*”

³⁵ O controlo dos circuitos promocionais de que se fala é a mobilização da comunicação social para a divulgação de uma determinada obra, como aconteceu com a inauguração da Casa da Música no Porto, onde estiveram dezenas de jornalistas (de publicações como a New Yorker, o Le Monde, o The New York Times ou o The Independent), convidados pelo OMA para assistir a uma visita guiada por Koolhaas.

de diversas origens (política, história, arte, etc), um discurso conotado, inserido “*num universo mais alargado do que aquele que a disciplina de arquitectura parece limitar*”³⁶, mas antes também as publicações de Le Corbusier (a revista *L'Esprit Nouveau* concretamente) o faziam, seleccionando minuciosamente os conteúdos das páginas de publicidade de forma a que estivessem integrados num todo estético e ideológico, num discurso total. Existindo algo como o “*Esprit nouveau*”, apenas os produtos que nele se enquadravam poderiam figurar na revista: carros, aviões, electrodomésticos, lâmpadas, malas, turbinas (ou outros temas ditos “modernos”). Diz Beatriz Colomina³⁷ que as associações por via da publicidade eram de tal forma importantes para Le Corbusier que este por vezes até invertia o normal procedimento, escolhendo e apresentando os anúncios publicitários antes sequer de propor um contrato publicitário à marca em questão. São também conhecidas as associações entre os produtos e os próprios projectos apresentados fazendo com que, no caso do mobiliário por exemplo, as arquitecturas se cruzassem nas imagens com os produtos publicitados. Teoricamente, e de acordo com os objectivos, ambos, marca e editor, beneficiavam: “*Obviamente que o esbater dos limites entre publicidade e conteúdos na L'esprit nouveau era benéfico não só para o produto publicitado mas também para a disseminação das teorias da revista. Sempre que os leitores da revista eram confrontados num outro contexto com, por exemplo, um anúncio da Ronéo, eles associá-lo-iam automaticamente às ideias de Le Corbusier.*”³⁸

Tal como Koolhaas anos mais tarde, também Le Corbusier era um arquitecto cuja sua carreira editorial era equiparável à construtiva. “*Ele é provavelmente o primeiro arquitecto a adoptar totalmente a condição moderna dos media. Concretamente, ele publicou cerca de cinquenta livros e construiu pouco mais de cinquenta edifícios.*”³⁹. Diga-se que seria impossível estabelecer tal regime ideológico e estético sem a habilidade que Le Corbusier possuía para passar as suas ideias. Pierre Francastel chega mesmo a relacionar o tipo de princípios corbusianos àqueles que erguem regimes ditatoriais, no sentido da domesticação propagandística. “*Le Corbusier tem horror ao pobre e, para o curar, receita não só o aliciamento mas a domesticação. Haverá inspectores por andar, na máquina de habitar de Marselha. No mundo sonhado por Le Corbusier a alegria e a limpeza seriam obrigatórias — sem falar do resto. (...) O Universo de Corbusier é um universo concentracionário. Repito*

³⁶ Bandeira, Pedro, *Arquitectura como Imagem, Obra como Representação: subjectividade das imagens arquitectónicas* (p. 161)

³⁷ Colomina, Beatriz, *Privacy and Publicity, Modern Architecture as mass media* (p. 191)

³⁸ Colomina, Beatriz, op. cit. (p. 192).

³⁹ Colomina, Beatriz, op. cit. (p. 220)

que não há intenção de fazer de Le Corbusier o propagandista da ordem de Pétain e Hitler, homens de mãos e mangas manchadas de sangue mas (...) É absolutamente incontestável, como ele próprio testemunha, que Le Corbusier estabelece como fórmula racional da felicidade a criação da célula de habitar."⁴⁰ Aqui, no intuito de certa forma propagandístico com que utilizava as formas de comunicação da arquitectura, Le Corbusier é diferente do que Koolhaas fez mais tarde. A sua postura é ontologicamente activa, visando a contaminação social, enquanto o holandês reivindica uma passividade cooperativa com uma lógica de mercado na qual a imagem é ferramenta essencial.

A maneira como Le Corbusier utilizava as imagens era conivente com a sua visão da arquitectura. Sendo que, aos seus olhos, esta era uma "arte maior" – *"do jogo sábio, glorioso e magnífico de volumes sob a luz do sol"* –, merecia que as suas imagens a glorificassem em todo o seu esplendor. A comunicação dos projectos foi, então, sempre feita de uma maneira dita tradicional, com desenhos, textos e fotografias. A arquitectura era, à partida, o objecto das representações⁴¹. Mas a relação das representações com a realidade não era directa. Le Corbusier nunca teve problemas em idealizar as imagens das suas obras, através da manipulação das fotografias. Ao publicar imagens e desenhos da Villa Schwob (p. 116-120) por exemplo, Corbusier altera significativamente a forma como o objecto surge representado. *" (...) com o objectivo de realçar uma estética mais 'purista', Le Corbusier manipulava fotografias pintando-as e retirando-lhes determinados elementos produtores de ruído. Por exemplo, a Villa Schwob (1916) aparecia publicada em L'Esprit Nouveau número seis com um jardim sem ervas nem trepadeiras, sem a casota do cão, sem a pérgola da 'façade sur la cour', com a janela do vestíbulo alterada por um vão de uma única folha e, por mais surpreendente que pareça, sem sítio: Le Corbusier simplesmente elimina toda a paisagem que se eleva por detrás da Villa, construindo um sítio ideal."*⁴² Colomina afirma⁴³ a este propósito que também nas representações que surgem da Villa Savoye, publicadas na sua *Oeuvre Complète*, as fotografias são corrigidas. Mas mais

⁴⁰ Francastel, Pierre, *Arte e técnica* (p. 51)

⁴¹ O que, em Koolhaas, mais tarde, já se revela confuso.

⁴² Bandeira, Pedro, op. cit. (p. 67)

⁴³ *"Torna-se evidente que para Corbusier qualquer documento do processo, desde que reflecta melhor o conceito da casa, prevalece sobre a representação fiel da obra real. Para além disso, a distinção que ele faz entre o espaço real e o espaço da página é igualmente clara. É justamente por este último ser redutor que determinados elementos - como colunas molhadas - ainda que inócuos na experiência espacial da arquitectura, são elementos de distração quando observados numa fotografia."* Colomina, Beatriz, op. cit. (p.111)

interessante é que mesmo conceptualmente Corbusier distingue claramente, tal como Palladio, o projecto representado da obra construída, permitindo-se total liberdade. Dizemos isto já que a secção da Villa Savoye a que temos acesso na referida edição é de uma versão anterior à construção, não sendo esse o desenho arquitectónico que corresponde ao edifício construído. O universo da representação é, em Corbusier, separado do real. Lá o autor monta o seu discurso perfeito, a sua interpretação da realidade, um exercício de retórica que não hesita em alterar factualmente o objecto que surge representado. É assim compreensível que o projecto representado, ao chegar a todo o lado (contrariamente à obra construída) de uma forma ideal, é fundamental na construção do mediatismo que Le Corbusier alcançou.

Retiremos então, de entre os diversos nexos referidos, as considerações que nos interessa fixar. Sobre Corbusier, embora a sua arquitectura exista como tal, tridimensionalmente (sendo pensada e construída dessa forma), as representações da mesma autonomizam-se. Corbusier divide inconscientemente a carreira de arquitecto que constrói daquela do arquitecto que publica. Fá-lo através da utilização massiva dos media, manipulando objectivamente as representações face à realidade e dispondo as imagens das suas arquitecturas num todo estético e ideológico gerido com intenções retóricas.

Devido ao poder de que a fotografia dispunha, as associações entre grandes arquitectos e fotógrafos tornaram-se comuns. O arquitecto Walter Gropius e o fotógrafo Lux Feininger, Le Corbusier e Lucien Hervé, Frank Lloyd Wright e Henry Fuermann, Richard Neutra e Julius Schullman⁴⁴ foram algumas destas associações. Mas também houve arquitectos que cedo se distanciaram da fotografia, encontrando na relação desta com a arquitectura inúmeros defeitos. Adolf Loos, um desses casos, expressou por diversas vezes a incompatibilidade que encontrava entre a arquitectura e a fotografia, assim como um entendimento particular das representações de arquitectura. É conhecida a escassez de registos que Loos deixou, por oposição a Le Corbusier, remetendo para a obra construída a maior parte da sua memória. Para Loos, qualquer representação da arquitectura enquanto elemento de comunicação deveria servir única e exclusivamente a execução

⁴⁴ Enumeração retirada de Costa, Eduardo, «Fotografia de arquitectura: uma escrita da cultura», Revista *Nada* Número 13. Schullman, de todos os fotógrafos referidos, ficou particularmente conhecido pela fotografia da Case Study House #22, de Pierre Koenig, situação em que tanto a casa como o arquitecto são, de facto, para o mundo em geral, uma fotografia.

da mesma⁴⁵. Neste sentido Loos assumir-se-á como o exemplo contrário aos dois casos analisados, não utilizando as imagens de arquitectura para a composição de qualquer construção mediática. A sua carreira encontra-se dividida entre a prática e a teoria.

*“É com grande orgulho que observo que os interiores que eu criei não têm qualquer efeito em fotografias. Tenho de renunciar à honra de ser publicado nas várias revistas de arquitectura. Foi-me assim negada a satisfação da minha vaidade. Nada é conhecido do meu trabalho. Mas isto é um sinal da força das minhas ideias e da correcção dos meus pensamentos. Eu, o não publicado, eu cujos esforços são desconhecidos, eu, o único entre milhares que tem verdadeira influência (...) Apenas o poder do exemplo alguma vez teve influência: o poder com que os antigos mestres foram bem sucedidos e rápidos a chegar a todos os cantos do mundo. Isto apesar de (que), ou melhor precisamente porque, não existiam correios, telégrafos e jornais.”*⁴⁶

Loos diz mesmo que é com grande felicidade que observa o facto de os habitantes das suas obras não as reconhecerem nas fotografias, *“tal como o dono de um Monet não o reconhecerá no Kastan”*⁴⁷. Encarando a arquitectura como espacial, dependente das três dimensões, recebidas por diversos sentidos (visão, tacto, olfacto, audição), Loos vê nas representações visuais uma reprodução imensamente incompleta. Mais do que isso, Loos olha para a representação visual como uma tradução intérprete (que se refere apenas a um “rasto” da mensagem que haveria para traduzir) e que, na sua nova forma possui novas regras. Cria-se assim um novo objecto, com novas leis de concepção (pensando que o “Monet do Kastan” pode até ser um poster do outro, apreciado enquanto tal), e que se encontram relacionados apenas no rasto que se transporta de um para o outro. Walter Benjamin⁴⁸, a esta característica do objecto único (com um valor enquanto tal), chama de *aura*. A *aura* dos edifícios, na concepção de Loos, está nos mesmos, sendo que a reprodução destes por via de representações não será capaz de a manter. Desta forma, o austríaco considera as representações de arquitectura

⁴⁵ O desenho arquitectónico é para Loos, tanto quanto for possível, um instrumento técnico: *“O verdadeiro arquitecto de forma alguma precisa de saber desenhar. Isto é, não precisa de expressar o seu estado interior através dos traços do lápis. O que ele chama de desenho não é mais do que a sua forma de se fazer entender junto dos trabalhadores que executam a obra. O arquitecto primeiro que tudo sente o efeito que deseja produzir e apenas depois visualiza os espaços que deseja criar.”* Loos, Adolf, citado em Colomina, Beatriz, op. cit (p. 65)

⁴⁶ Loos, Adolf, «Arquitectura», em *Ornamento y delito e otros escritos* (p. 225)

⁴⁷ Loos, Adolf, citado em Colomina, Beatriz, op. cit. (p. 50)

⁴⁸ Benjamin, Walter, op. cit.

coisas em si, incapazes de conter a tradução da arquitectura em imagem. Como arquitecto, não se interessa por elas. Critica, porém, a forma como estas eram utilizadas⁴⁹. Rodeado de entusiasmo, daquele que também motivava Corbusier a trabalhar tão habilmente os media, Loos mantinha distância face ao universo gráfico da arquitectura. “*A publicação (...) ao absorver a arquitectura no universo do merchandising, fetichizando-a, destrói a sua possibilidade de transcendência. As revistas de arquitectura, com a sua artilharia gráfica e fotográfica, transformam a arquitectura num artigo para consumo, fazendo-a circular pelo mundo com se ela tivesse de repente perdido massa e volume, consumindo-a também desta forma.*”⁵⁰ A linguagem é para Loos o único sistema semiótico capaz de interpretar outro sistema semiótico: “*A boa arquitectura pode ser descrita mas não desenhada.*”⁵¹ Este tipo de preocupações é o mesmo daquelas que observámos quer em Vitruvius quer na Renascença. Gros⁵² afirma, recordemos, que uma das grandes virtudes da obra vitruviana é a elevação da arquitectura à categoria de discurso, “*regida por um sistema de regras que podem formular-se com o mesmo rigor que, por exemplo, as da retórica.*”

Convém então dizer que foram os livros de Loos que mais o popularizaram. Neles, o autor não exhibe a sua obra arquitectónica mas expõe antes pensamentos sobre arquitectura e sobre a sociedade. A sua forma de escrita pode ser também ela interpretada como resultado de um pensamento⁵³. Sendo que Loos estava interessado nos conteúdos da sua escrita e não na forma, como arquitecto e não como escritor, o seu texto é quase falado. A sua vontade parece ser uma “desintelectualização” do texto, libertando-o de qualquer poesia ou ornamento que possa desvirtuar o processo de comunicação. Embora visando a transparência na abordagem dos conteúdos, Loos denota, na sua escrita, a concepção do livro enquanto fim, não remetendo o texto para um âmbito que não o linguístico (da linguagem verbal). É também de relevar que o texto impresso fôra, na lógica de Walter Benjamin, concebido para a reprodução, existindo para tal. A *aura* do texto existe nele, no livro

⁴⁹ Este “ataque” está também relacionado com o facto de Hoffman e Olbrich (aos quais são dirigidas muitas das críticas de Loos) entre outros da Secessão Vienense, dominarem o circuito editorial de então, do qual se serviam para a sua promoção mediática.

⁵⁰ Colomina, Beatriz, op. cit. (p. 43)

⁵¹ Loos, Adolf, citado em Colomina, Beatriz, op. cit. (p.43)

⁵² Gros, Pierre, *Vitruve et les ordres (Les traités d'architecture de la renaissance)*, citado e comentado em Carpo, Mario, op. cit. (p. 41)

⁵³ Colomina, Beatriz, op. cit. (p. 44)

impresso, e não na arquitectura ou em qualquer outra coisa. Assim, Loos chamar-se-ia com certeza arquitecto (quando projectava) e teórico (quando escrevia acerca de arquitectura) mantendo as duas práticas formalmente bem distantes.

As leis internas das obras de arte de que Loos falava⁵⁴ são encaradas por cada um dos três autores referidos de forma diferente. É nessa diferença, na forma de ver a arquitectura, que pensamos estar a raiz das diferenças na forma de utilizar os meios de comunicação. Em Koolhaas a arquitectura ambiciona estender-se, à partida, a territórios bidimensionais de informação. Em Corbusier a arquitectura nasce tridimensional, sendo, no entanto, prontamente transportada pelos meios de comunicação que a representam, não ficando absolutamente claro o que é que vem primeiro: se o imaginário estético e a ideia de reprodutibilidade se a arquitectura. Loos restringe a arquitectura à matéria física, dividindo o universo da realidade e o universo da representação (que dizia ser de uma forma geral incapaz de comunicar o primeiro). Koolhaas, nas suas publicações, gera híbridos comunicacionais de texto e imagem nos quais não é distinto o lugar da arquitectura (aquela de que Vitruvius falava). Corbusier, interessado nos edifícios, concebe elementos de comunicação que se referem directamente à arquitectura mas num sentido idealista e manipulado, publicitando todo um imaginário que os projectos (representados) partilham entre si. Loos escreve e projecta. Quando escreve comunica com palavras, quando projecta concebe edifícios.

A correcção das diversas ideias de arquitectura não é, neste contexto, contestável. No entanto a diferença entre as matérias que constituem as carreiras de Rem Koolhaas, de Corbusier ou de Loos é reveladora. Ela é indissociável da forma como estes se relacionam com o universo das representações dos edifícios. Consideramos então importante relembrar os três pontos enunciados no início da referida análise. As representações são construções autónomas e intérpretes: são, em si, imagens e não a realidade (com as propriedades que a sua produção implica) e não têm que corresponder, naquilo que representam, à verdadeira conformação física do real. Uma vez que, atendendo à projecção mediática dos arquitectos citados, as imagens de arquitectura são tão importantes, importa perceber como é que elas se relacionam com a arquitectura (a da matéria). Assim

⁵⁴ “Bem, isto é sobrejamente conhecido: toda a obra de arte obedece a leis internas, tão fortes que apenas podem ter uma só forma.”
Loos, Adolf, «Arquitectura», *Ornamento y delito e otros escritos* (p. 224)

sendo, e em primeiro lugar, tem-se como premissa a consciência da divisão entre realidade e representação. Percebamos então concretamente quais os nexos que se estabelecem entre a arquitectura e as suas representações.

5.3 Autonomização das representações

Começemos por circunscrever aquilo que se entenderá por arquitectura, que marcará o território a partir do qual operam as suas extensões. A arquitectura está invariavelmente, em todas as definições que possamos buscar, associada às três dimensões do espaço. Síntese livre das palavras de Fernando Távora⁵⁵, a arquitectura é a organização significativa do espaço físico realizada pelo homem e para o homem. Mais concretamente, segundo Távora, em *Da organização do Espaço*:

"Quando sobre uma folha de papel marcamos um ponto, poderemos dizer, embora convencionalmente, que este ponto organiza a tal folha, tal superfície, tal espaço, a duas dimensões, sabido como é que a sua posição pode ser definida por dois valores (x,y). Se, porém, concebermos o tal ponto levantado, afastado da mesma folha de papel, poderemos dizer, embora também convencionalmente, que ele organiza o espaço a três dimensões, dado que a sua posição pode igualmente ser definida, agora por três valores (x,y,z), em relação a um determinado sistema de coordenadas."

Fernando Távora, em *Da organização do Espaço*

A organização significativa do espaço físico implica, para que a recepção seja total e objectiva, a constatação física desse espaço. A mediatização⁵⁶ da arquitectura surge, à partida, porque o seu objecto, o edifício, implica previsão (em relação à construção) e é estático quando já construído. Assim, os meios de comunicação dedicam-se à representação do mesmo, alimentando a necessidade de operar virtualmente com a matéria ou simplesmente de conhecer.

⁵⁵ Távora, Fernando, *Da organização do espaço* (pp. 9- 16)

⁵⁶ A expressão mediatização surge neste contexto não como referindo-se aos *media* mas sim como dizendo respeito ao acto de mediatizar. O verbo *mediatizar* relaciona-se com o adjectivo *mediato*, ou seja, quer enunciar a produção de coisas mediatas. O *mediato*, segundo o dicionário da língua portuguesa é: “adj. Indirecto; que está em relação com outras coisas, por intermédio de uma terceira”. Daqui podemos retirar que tem a característica de mediato aquilo que sofreu a operação da mediatização e que está em relação com outras coisas por intermédio de uma terceira. A terceira coisa será o intermediário.

Bruno Zevi, em *Saber ver a arquitectura*, estabelece de uma forma particularmente interessante a circunscrição do território da arquitectura, com base na distinção das suas representações. “*Quando queremos construir uma casa, o arquitecto apresenta-nos uma perspectiva de uma das suas vistas exteriores e possivelmente outra da sala de estar. Depois apresenta-nos plantas, fachadas e secções, isto é, representa o volume arquitectónico, decompondo-o nos planos que o compõem e o dividem: paredes exteriores e interiores, planos verticais e horizontais. Do uso deste método representativo, utilizado nos livros técnicos da história da arquitectura e ilustrado nos textos populares da história da arte com fotografias, provém, em grande parte, a nossa falta de educação espacial. A planta de um edifício não é, efectivamente, mais do que uma projecção abstracta em plano horizontal de todas as suas paredes, uma realidade que ninguém vê a não ser no papel, cuja única justificação depende da necessidade de medir, para os operários que devem executar materialmente o trabalho, as distâncias entre os vários elementos da construção. As fachadas e as secções longitudinais servem para medir as alturas. Mas a arquitectura não provém de um conjunto de larguras, comprimentos e alturas dos elementos construtivos que contém o espaço, mas precisamente do vazio, do espaço contido, do espaço interior onde os homens andam e vivem.*”⁵⁷ Zevi aborda aqui a arquitectura como sendo o espaço e as suas qualidades, num sentido tátil, visual, auditivo, olfactivo. A organização deste, relacionando com as ideias de Távora, é significativa (que humaniza). Assim as representações da arquitectura apenas podem estimular a imaginação no sentido de esta conceber uma qualquer ideia de arquitectura.

Mesmo que a ideia de organização do espaço seja alinhada pelo lado do pensamento, como atribuição de cultura num sentido mais lato à matéria natural (coisa que Eisenman potencia, entre outros), o pensamento é sempre dirigido a uma realidade tridimensional. É Zumthor quem diz, citando Heidegger, que “*«a permanência ao lado das coisas é o traço essencial do ser humano», afirmação que entendo no sentido de que nós nunca nos encontramos num espaço abstracto, mas sempre num mundo real, mesmo quando pensamos*”⁵⁸. Digamos então que a representação da arquitectura existe sempre face a uma ideia física da mesma, mesmo que o objecto representado não exista fisicamente. Também se o projecto negar a tridimensionalidade pretendendo advogar a sua leitura como signo visual, ele só encontra o pretexto para a sua existência no espaço que confina, no seu “ser” arquitectura. Assim sendo, é daqui que partimos, da arquitectura restringida à sua condição de tridimensional.

⁵⁷ Zevi, Bruno, em *Saber Ver a Arquitectura* (p. 17)

⁵⁸ Zumthor, Peter, *Pensar a arquitectura* (p. 31)

Consideramos agora, com base no que acabámos de ver, que as representações de uma forma geral não são arquitectura, uma vez que não são tridimensionais⁵⁹, mas é inegável que estas podem conter dados que conduzam a um pensamento tridimensional. Partamos então para o discernimento desses dados inerentes a cada imagem, tendo como assente o carácter auto-referente das representações. As informações que podemos extrair destas podem ser arquitectónicas (embora não sejam arquitectura), na certeza de que cada observador construirá uma ideia diferente de arquitectura ao observar uma imagem. Isto porque a tradução de uma realidade bidimensional numa realidade tridimensional é um exercício de imaginação: "(...) *A representação é dominada pela imaginação. A Representação não é mais do que um corpo de expressões para comunicar aos outros nossas próprias imagens. Na linha de uma filosofia eu aceito a imaginação como faculdade básica, pode-se dizer, como Schopenhauer: 'o mundo é a minha imaginação'. Possuo tanto melhor o mundo quanto mais hábil for em miniaturizá-lo.*"⁶⁰

As mesmas duas paredes que são, segundo o nosso sistema de percepção⁶¹, observáveis numa fotografia por indivíduos diferentes conduzem a ideias diferentes de arquitectura construídas por cada um dos observadores com recurso à sua imaginação. Importa também dizer que os dados das imagens, mesmo que objectivamente reconhecíveis, podem participar de formas diferentes em composições semelhantes e podem ainda ser entendidos de forma diferente quando interpretados por observadores diferentes. Para tal vejamos duas plantas do mesmo edifício cada uma delas desenhada por uma pessoa diferente. Nem no desenho arquitectónico, que tenta objectivar o mais que é possível o seu código, duas pessoas desenharam a mesma planta. As informações que o código transporta podem ser as mesmas. No entanto existem inúmeros outros elementos (como a cor, a expressividade, o papel, a composição do desenho) que influem na interpretação do desenho.

⁵⁹ Nesta perspectiva uma maquete pode ser arquitectura, desde que feita para ser experienciada espacialmente pelo homem, o que quase implica a sua produção à escala real. Mas mesmo sendo arquitectura ela existe em si, sendo que o edifício a que esta se refere será outra arquitectura. Mantém-se portanto, na condição de imagem.

⁶⁰ Bachelard, Gaston, *A poética do espaço*, citado em Bandeira, Pedro op. cit. (p. 9)

⁶¹ “*A percepção da forma sólida não é mais do que uma questão de experiência. Nós não vemos nada senão cores sólidas e é apenas meio de uma série de experiências que nós descobrimos que uma mancha de preto ou cinzento indica o lado negro de uma matéria sólida.*” Gombrich, E.H. *Art and Illusion* (p. 250)

Vejamos, para efectivar este pensamento, as imagens do pavilhão de Barcelona de 1929, de Mies Van der Rohe (pp. 128-131). A escolha não é inocente. É que o pavilhão de Barcelona foi, durante mais de cinquenta anos e perante a inexistência de edifício, imagens. É interessante observar, assim como observámos nos casos de Corbusier e Koolhaas, a força das imagens de arquitectura, neste caso capazes de transportar um edifício não existente até paradigma da arquitectura moderna. A primeira fotografia diz respeito ao edifício original, construído em Barcelona em 1929. As outras fotografias são recentes, do novo pavilhão de Barcelona, reconstruído em 1986 por Solà Morales, Christian Cirici e Fernando Ramos.

Interessa-nos aqui primeiro que tudo perceber que a existência ou não do objecto não será contemplada, entendendo que nos referimos a um edifício que apenas existe virtualmente, com o único propósito de servir a fotografia. Vejamos em primeiro lugar duas plantas diferentes ambas com a mesma informação do edifício. Estas são claras face às suas divergências (p. 126 e p. 127). A própria disposição da planta no papel, não existindo uma convenção que seja absolutamente restritiva nesse aspecto, é conotativa. Sabemos pela história e pela antropologia que uma linha horizontal não é igual a uma linha vertical. A primeira fotografia apresenta determinadas informações que podemos reconhecer como relativamente claras (p. 128). Vemos uma cobertura plana e outros planos que, a par de pilares esguios, a suportam. Podemos ver também um plano de vidro que percorre um dos lados, assim como um encerramento de três faces, materializado por planos (opacos e transparentes ou translúcidos). É ainda visível o plano de água, que preenche grande parte da imagem. Na segunda fotografia podemos obter sensivelmente as mesmas informações (p. 129). Estas serão aquelas que nos indicam que estamos perante representações do mesmo edifício (aquele virtual, até porque neste caso, como sabemos, o edifício real não é o mesmo). Existe depois toda uma construção fotográfica, alheia ao tema da arquitectura, caracterizada por factores tais como as cores, as qualidades dos materiais, as proporções, o enquadramento, composição e dados expressivos, que são manipuláveis pela técnica fotográfica na representação do mesmo edifício. Vejamos, para constatá-lo, as duas outras imagens que se seguem (p. 130). E ainda mais acentuadamente, as outras duas (p. 131).

Estas diferenças que podemos constatar nas diferentes fotografias existem porque a fotografia contém em si inúmeras possibilidades de gerar discursos narrativos próprios (que não da arquitectura). Aqui Peter Zumthor sintetiza o problema de uma forma muito interessante: “*Quando o realismo e o virtuosismo gráfico numa representação arquitectónica se tornam grandes demais, quando esta já não contém “pontos em*

aberto” onde podemos penetrar com a nossa imaginação e que fazem surgir a curiosidade pela realidade do objecto representado, então é a própria representação que se torna o objecto da cobiça. O desejo pelo real desvanece-se. Já pouco ou nada aponta para a realidade de que se fala, para o que se encontra fora da representação.”⁶² Ou seja, podemos destacar dois tipos de representação, aquela que chama para si toda a atenção e aquela que existe declaradamente enquanto meio para deixar chegar àquilo que representa. Nas palavras de Zumthor essa fronteira depende do “*realismo e do virtuosismo gráfico*”. Por isso é que, se estudarmos a obra de críticos e teóricos da fotografia esta é sempre abordada como uma arte, algo que existe em si. A fotografia, passados os primeiros anos de entusiasmo documentarista, foi sempre encarada como uma construção.

Diz Barthes acerca da fotografia: “*A verdade não é a do indivíduo – da coisa – que permanece irredutível: é a da linguagem*”⁶³. De facto, apesar da ideia de André Bazin⁶⁴ em como a especificidade da fotografia se encontra na produção automática de imagens sem a intervenção directa da mão humana (“*essencialmente enquanto acto de não intervenção*”⁶⁵), a afirmação desta como arte tem que ver com o facto de ser um meio cuja verdade está agarrada ao seu próprio discurso enquanto subjectivo. A inteligência fotográfica é nesse sentido o trabalho intérprete do mundo aparente. Mas como vínhamos a dizer, este mundo (de onde retiramos a aparência) não é propriamente físico.

Ou seja, mesmo na teoria da fotografia mais crua, aquela sem intenções confinadas, destaquemos em primeiro lugar a consciência do *simulacro*⁶⁶. “*Renuncie-se o referente de forma a elaborar uma visão autónoma sem qualquer equivalente externo. A diferenciação interna assume-se como a marca e o momento de um deslocamento decisivo em que a relação antiga da imagem com o referente é suplantada por uma interior e interiorizada.*”⁶⁷ Com a evolução quer das possibilidades de geração digital de imagens fotorrealistas

⁶² Zumthor, Peter, *Pensar a Arquitectura* (p. 13)

⁶³ Barthes, Roland, *Câmara clara* citado em Costa, Eduardo, op. cit. (p. 115)

⁶⁴ Bazin, Andre, «L’Ontologie de l’image photographique», *Qu’est-ce le cinéma*

⁶⁵ Sontag, Susan, *Sobre Fotografia* (p. 21)

⁶⁶ Conceção de Baudrillard: cópia para a qual não existe original.

⁶⁷ Jameson, Fredric, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, citado em Wells, Liz (ed.) *Photography: a critical introduction* (p. 23). “*Renouncing reference as such in order to elaborate an autonomous vision which has no external*

quer das possibilidades de tratamento digital deformante ou interventivo, esta problemática tem-se vindo a ampliar⁶⁸.

Em segundo lugar vejamos que também Walter Benjamin nos fala de como, para além de a fotografia se manifestar como uma forma exclusivamente visual, ela nunca reproduz exactamente a percepção visual do homem. Ela é, segundo Benjamin, diferente logo na sua raiz. *“A natureza da câmara é de facto diferente da do olho humano; diferente acima de tudo no sentido em que em vez de espaço apreendido pela consciência humana gera espaço que é tratado inconscientemente. É possível por exemplo, embora aproximadamente, descrever a forma como alguém anda mas é impossível dizer alguma coisa acerca da fracção de segundo em que a pessoa começa a andar.”*⁶⁹ Ou seja, a fotografia em si, quer seja de arquitectura quer seja de outro domínio, é encarada em primeiro lugar como sendo uma reprodução de algo virtual e em segundo lugar essa reprodução é feita segundo o sistema próprio do meio (que não é do homem).

Aquilo que distingue a fotografia de arquitectura daquela a que as teorias atrás citadas se referem é apenas o facto de esta se prestar a oferecer informações arquitectónicas. Na fotografia de arquitectura, entendemos, sendo de certa forma aquilo que a define, a fotografia como representação, ou seja, com vontades descritivas mais ou menos claras. No entanto, como já dissemos, indo muito para além do âmbito concretamente descritivo, a operação fotográfica é plena de subjectividade. O poder desta perante o conteúdo representado foi abordado por Devillers: *“A procura da imagem única ou pictórica conduz muitos fotógrafos de arquitectura a deformar sem vergonha a proporção e a dimensão dos edifícios e dos espaços que fotografam.”*⁷⁰ O autor segue depois dizendo que devia ser proibido o uso de determinados

equivalent. Internal differentiation stands as the mark and moment of a decisive displacement in which the older relationship of image to reference is superseded by an inner or interiorized one.”

⁶⁸ Aquilo que Vitruvius explicava em relação ao próprio edifício (a correcção da distorção perspetiva com base na posição do observador) é agora substituído pelas lentes de correcção da perspectiva (ou pós-produção), que Vitruvius, nesse sentido, dispensaria. Digamos que Vitruvius, esse sim, previa a fotografia enquanto acto de não intervenção, o século XXI não propriamente.

⁶⁹ Benjamin, Walter, citado em Wells, Liz (ed.) *Photography: a critical introduction* (p. 19) *“It is indeed a different nature that speaks to the camera from the one which addresses the eye; different above all in the sense that instead of a space through by human consciousness there appears one which is affected unconsciously. It is possible, for example, however roughly, to describe the way somebody walks but it is impossible to say anything about that fraction of a second when a person starts to walk.”*

⁷⁰ Citado em Prado, Roberto Goycolea, *Función de la expresión gráfica en la difusión de la Arquitectura - La revista Arquitectura 1944-2004* (p. 8) Christian Devillers é um arquitecto e urbanista francês contemporâneo. Aparece-

instrumentos, como as teleobjectivas e as grandes angulares, munidas de características “*perversas*”. O que retiramos das palavras de Devillers é a sua preocupação com o facto de nem as proporções formais, como já vínhamos afirmando antes, estarem salvaguardadas na relação do real com a representação em fotografia. Quanto à restrição da construção fotográfica, assumimos que a verdade informativa da fotografia na sua relação com o real é de tal forma relativa e improdutiva no contexto arquitectónico que tendemos a alinhar o pensamento noutra direcção, a da autonomização. Neste sentido, entendemos a fotografia de arquitectura como meio e como fim ao mesmo tempo, entre a construção fotográfica e o meio descritivo. Objectivando estabelecer com ela um processo de representação importa concentrarmo-nos nela enquanto meio. Para tal é imprescindível percebermos aquilo que está para além disso, as características da fotografia que a fazem existir entre a representação e a “apresentação”.

Vejamos então, com alguns exemplos arquitectónicos, a forma como a fotografia pode conduzir discursos retóricos utilizando recursos do próprio meio no sentido retórico. Começemos pela retórica. A retórica aparece-nos pela primeira vez no século V a.C na Sicília, em escritos teóricos difundidos por Córax e Tísias e introduzidos na Grécia continental por Górgias. Estes textos referiam-se à retórica no contexto da oratória, como “*a arte de bem falar*”⁷¹. Mas esta tem vindo progressivamente a ser entendida como a técnica de convencer o interlocutor num sentido mais lato, enquanto ideia de persuasão, podendo munir-se tanto do discurso verbal como do discurso visual. “*A retórica difere da lógica devido a não se ocupar da verdade abstracta, categórica ou hipotética mas sim da adesão.*”⁷²

A retórica pode também, como já vimos ao falar de Koolhaas e da *sedução* (de Baudrillard), ser uma dimensão arquitectónica. Vejamos o Barroco e a sua intenção persuasora. No contexto da contra-reforma, a Arquitectura Barroca era a arte destacada para seduzir, recuperar fiéis (perdidos na crescente maré protestante) e ostentar o poder que o papado perdia progressivamente. A retórica barroca, neste contexto, é a da persuasão pelos sentidos, como que através do belo (podemos referir-nos a ela como sendo uma sedução estética). E aqui, na distinção das diversas formas de discurso

nos aqui no sentido de demonstrar uma reacção possível do arquitecto à relação entre a arquitectura e as suas imagens.

⁷¹ Segundo a Enciclopédia Universal, Edições Verbo

⁷² Perelman, Chaïm, citado em Contardi, Bruno *La Retorica e L'Architettura del Barroco*

retórico, é curiosa a observação de Bruno Contardi em *La Rettorica e L'architettura del Barroco* sobre a retórica em dois dos mais famosos artistas barrocos. O autor argumenta que, se para Bernini o barroco era puro discurso persuasivo, o mesmo não se verifica “ao observar o génio, ascético e visionário de Borromini”⁷³.

“Bernini é o grande pregador que tem que sentir o estrondo da sua voz sob as imensas abóbadas da igreja (...) Borromini pelo contrário, guarda-se desesperadamente para si próprio (...) a sua retórica é um raciocínio subtil e complexo.”⁷⁴

Podemos agora especular o que aconteceria se convidássemos dois fotógrafos diferentes para fotografar duas obras de Bernini e Borromini. Será que estes entrariam na mesma linha retórica dos artistas em causa? Será que as Igrejas de Bernini seriam por ambos retratadas em toda a luminosidade e ascensão barroca ou era antes possível oferecer à imagem (a título de exemplo) um sistema de significação que nos remetesse para o universo da degradação? Ou da pequenez, retratando um espaço mundano? Sim, se pensarmos em dourados mortos, pouca luz, na presença de cadeiras partidas e de um padre sem as sumptuosas vestes barrocas⁷⁵.

É neste sentido curiosa a história do Rei Henrique VIII de Inglaterra. Conta-se que se deixou iludir por uma imagem. “Aparentemente era do interesse da corte o casamento de Henrique VIII com Anne de Cleves, que não conhecia pessoalmente. Sem querer correr grandes riscos em relação à beleza da futura rainha, encomendou antes do casamento um retrato de Anne ao pintor Hans Holbein. Satisfeito com a representação desagradou-lhe o modelo original e o casamento durou apenas seis meses.”⁷⁶

Neste contexto, importa definir qual o papel dos fotógrafos de arquitectura. O seu objectivo, dentro do campo da fotografia de arquitectura, é imensamente relativo. Estes, a partir do tipo de

⁷³ Contardi, Bruno, *La Rettorica e L'Architettura del Barroco*

⁷⁴ Contardi, Bruno, op. cit. (p. 45) “Bernini [...] è il grande predicatore che gode a sentire il rimbombo della sua voce Sotto le volte immense delle chiese [...] Borromini invece, disperatamente guarda a se stesso [...] la sua rettorica è un ragionamento sottile e intricato, perchè non vuol i molti, ma i pochi, forse soltanto se stesso”

⁷⁵ Aliás precisamente por ser uma questão de retórica, a arquitectura barroca fazia parte de um espectáculo mais vasto, que englobava vestes épicas, música, performance e surpresa.

⁷⁶ Bandeira, Pedro, op. cit. (p. 12)

trabalho que fazem, podem ser, de uma forma geral, documentaristas (que perseguem uma construção dita isenta), comerciais (de encomenda), idealistas (que, encaminhados para os estereótipos sociais, são o segmento mais bem sucedido da categoria anterior) ou artísticos (que constroem a partir de/sem nada dever a).

Sobre os tipos de trabalho de fotografia de arquitectura importa citar Pedro Bandeira em *O Mundo Imperfeito*⁷⁷, a propósito de três exposições de fotografia de arquitectura em Portugal: “*A coincidência da inauguração quase simultânea de três exposições estimulou um debate, ainda que informal, capaz de enfatizar o antagonismo entre: uma cultura analógica e uma cultura digital; entre o propósito condicionado da fotografia documental de arquitectura e a igual legitimidade de uma fotografia interpretativa; ou ainda, entre uma imagem utópica da arquitectura (o mundo perfeito) e uma realidade plena de ruído e imprecisões (mundo imperfeito). Dicotomias à parte (há cores entre o preto e o branco), convém também lembrar que Luís Ferreira Alves e Fernando Guerra partilham uma mesma condição – a do fotógrafo dito de “encomenda”, com clientes específicos e compromissos comerciais.*”

Encontramos mais abordagens ao assunto em *Photography and Architecture*⁷⁸, onde o autor apresenta uma espécie de escala entre o registo descritivo e a obra de arte. Fala em três tipos de fotografia de arquitectura, *the record*, *the illustration* e *the picture*. O primeiro tem como objectivo oferecer um documento informativo/descritivo a estudantes, historiadores, arquitectos, etc. O autor alonga-se durante quase duas páginas na explicação das regras do registo mais documental enquanto os outros dois são explicados num pequeno parágrafo. O segundo oferece, segundo o autor, uma visão intérprete do edifício visando a sua idealização. Já o último constrói uma imagem na qual a arquitectura é absolutamente secundária, sendo no discurso fotográfico que incide toda a atenção.

Charles Nègre⁷⁹, fotógrafo francês do séc. XIX do qual já falámos, referia três tipos de fotografia, consoante o objectivo da mesma. Eram as fotografias para o arquitecto, para o escultor e para o pintor. O fotógrafo falava numa amplitude que ia de fotografias com a precisão de um alçado até a uma visão “pitoresca”, captando o imaginário do monumento.

⁷⁷ Artigo publicado na Revista *Arte Capital* em Junho/08

⁷⁸ De Maré, Eric, *Photography and Architecture* (p. 25)

⁷⁹ Ver Ackerman, James, «On the origins of architectural photography» em Rattenbury, Kester (ed.) *This is not architecture* (p. 30)

Interessa-nos agora identificar concretamente de que forma se manifestam esses posicionamentos do fotógrafo de arquitectura face àquilo que representa. Para tal, e a título de exemplo introdutório, podemos observar as quatro fotografias de Ein Wohmhauss, tiradas a um projecto do alemão Bruno Taut (p. 123). É muito claro que entre a primeira e a última fotografias da série foram utilizados recursos expressivos de que o fotógrafo dispõe e que são do domínio da fotografia, não da arquitectura.

No exemplo seguinte, uma série de fotografias tiradas ao Pavilhão de Portugal, obra do arquitecto Álvaro Siza, procedeu-se a um tipo de experiências semelhante. As primeiras duas fotografias são, na sua comparação, elucidativas quanto às possibilidades de encenar a fotografia, sendo também notória a preocupação em tratar o céu e a água quase como se de uma pintura se tratasse (p. 132, p. 133). Ambas as fotografias estão corrigidas perspectivamente, e foram tiradas em horas diferentes do dia (o que denuncia o factor tempo em fotografia). É aqui notória a preocupação do fotógrafo em compor uma imagem cuja mensagem é essencialmente gráfica. As duas imagens seguintes aparecem-nos com o intuito de fazer notar as diferenças entre aquilo que é uma fotografia cujo excesso de informação foi tratado e uma que nos aparece de forma crua, embora neste caso saibamos que isso se deve ao espaço de tempo que passou entre a produção das duas fotografias (p. 134, p. 135). As duas imagens que abordam os contrafortes vistos de escorço são a mesma fotografia, sendo que a segunda foi submetida a uma exaustiva pós-produção (p. 136, p. 137). Em primeiro lugar é notória a capacidade de enfatizar a monumentalidade do edifício e em segundo lugar revelam-se também as possibilidades de criar uma imagem de tal forma auto-referente que se autonomiza totalmente, relacionando-se mais com a abstracção pictórica do que com a arquitectura enquanto coisa física. Finalmente as últimas fotografias (sendo que as penúltimas são claras na disparidade de pistas que oferecem acerca da proporção dos volumes – p. 138) enfatizam um discurso visual em volta da escala, evidenciando o carácter monolítico e monumental dos volumes (p. 139, p. 140).

Vejam agora duas fotografias do mesmo fotógrafo – Julius Schulman – que dizem respeito a dois discursos diferentes do mesmo edifício (p. 121, p. 122). Estes revelaram-se dirigidos a dois tipos de público diferentes: a um público comum e a um estritamente arquitectónico. Num dos registos o imaginário é num certo sentido propagandístico, vendendo um estilo de vida “moderno” – no contexto das *case study houses*, do modernismo americano da costa oeste – o que é feito com recurso a uma composição, encenação e técnica recorrentes na publicidade. No outro, escolhido na época pelo

editor da revista *Arts and Architecture*, John Entenza, a simplicidade do registo tem como objectivo uma abordagem mais crua do edifício, que seja capaz de expor as características do edifício de uma forma mais directa.

A relação entre as duas fotografias de Schulman vai no sentido daquilo que Peter Zumthor fala a respeito de uma espécie de camada perceptiva que sobrepõe a representação quando esta, pela utilização exhaustiva dos seus recursos, se fecha sobre si tornando a arquitectura secundária. De facto, na segunda fotografia o encanto está no papel. Não que a arquitectura não seja “espectacular”, participando de forma essencial na espectacularidade da fotografia. Mas qualquer outra arquitectura que possuísse os mesmos dotes de espectacularidade serviria o efeito, como uma cenografia de uma telenovela ou de um filme. É obviamente possível continuar a ler a fotografia como meio de representação de arquitectura mas ela não parece predispor-se a isso. Neste raciocínio a primeira fotografia apresenta-se, aos olhos de John Entenza (que a escolheu para representar o edifício), como aberta, permitindo mais facilmente a construção a partir dela. Já a segunda tende a ser mais fechada, concretizando imensamente toda uma série de dados subjectivos de uma forma conotativa e retórica. É neste exemplo evidente o carácter intérprete da fotografia, escolhendo o enquadramento, o mobiliário, os candeeiros, a encenação, o vestuário e dominando a técnica fotográfica nos contrastes, iluminação, sombras, composição. Sem que saibamos se a fotografia foi retocada ou não, é no entanto possível ver o esforço da imagem em concentrar a nossa atenção em determinados pontos, obstruindo outros (como o vaso que não deixa ver a viga por debaixo da laje).

Nas duas fotografias que se seguem, de Thomas Demand, podemos observar dois espaços. Quer nas escadas (p. 142) quer a respeito de um pilar e um plano que o ladeia (p. 141) podemos retirar determinadas ideias concretas: o encontro do degrau com a laje ou o corrimão por exemplo. Podemos até, segundo o discurso retórico da segunda fotografia, esboçar mentalmente algumas utilizações do espaço, como a colocação de máquinas de fotocópias. Resta-nos dizer que os espaços representados não existem, são maquetas de cartão feitas na maior parte das vezes à escala real e cujo único propósito é servirem a fotografia. A sua leitura enquanto imagens, que é o que são, com o seu próprio sistema, ignora o facto, tal como fará com todas as imagens. Diz Demand: “*Fotografia é menos sobre*

*representar do que sobre construir os seus objectos. Penso que um dos pontos centrais do meu trabalho é reconsiderar o status de imagem produzindo um momento particular de perfeição.”*⁸⁰

Em *koolhaas houselife*, (p. 143, p. 144) Ila Beka e Louise Lemoine depositam no vídeo, intermédio que pondera o tempo e que dispara no mínimo 25 fotografias por segundo, a vontade de, na completude e abrangência do objecto filmico, comunicar fielmente a maior quantidade possível de dimensões arquitectónicas de um edifício. Através do acompanhamento de um utilizador do edifício, neste caso uma empregada doméstica, a arquitectura de Koolhaas é-nos mostrada do ponto de vista do utilizador. O cinema, enquanto imagem em movimento tem a capacidade de trabalhar o espaço de outra forma. Zevi chega mesmo a dizer que “*a descoberta da cinematografia é altamente importante para a representação dos espaços arquitectónicos porque, se for bem aplicada, resolve praticamente todos os problemas postos pela quarta dimensão. Se percorrermos um edifício com uma máquina cinematográfica e, em seguida, projectarmos o filme, reviveremos os nossos passos e uma grande parte da experiência espacial que o acompanhou*”⁸¹. O entusiasmo é compreensível, no entanto é o próprio autor que umas linhas mais à frente diz que a arquitectura possui mais dimensões do que as quatro e que a situação de visualizar um filme nada tem que ver com a experiência espacial.

No entanto o formato do filme tem 1500 fotografias num minuto, o que é a mesma coisa que dizer 1500 pontos de vista num minuto. Assim, apesar de obviamente intérprete⁸² (no caso de *Koolhaas houselife* a própria escolha da empregada doméstica enquanto utilizador não é inocente), o facto de existir mais informação envolvida, possivelmente também informação sonora, oferece ao utilizador

⁸⁰ Demand, Thomas, *Architecture Be&K*

⁸¹ Zevi, Bruno, *Pensar a Arquitectura* (p. 43)

⁸² A propósito do discurso cinematográfico na forma como transporta informação conotativa, veja-se um texto de Beatriz Colomina a propósito do filme *L'architecture d'aujourd'hui* (1929), realizado por Pierre Chenal com Le Corbusier, em que Le Corbusier era actor. Aparentemente, todo o filme procurava o ideal moderno. “*A personagem principal guia o seu carro em direcção à entrada da Villa à Garches, abre a porta e entra em casa de uma forma enérgica. Usa um fato escuro e gravata, tem o cabelo penteado com brilhantina e fuma um cigarro. A câmara desloca-se para o exterior da casa e chega à cobertura ajardinada, onde há senhoras sentadas e crianças a brincar. Um rapaz brinca com o seu carro de brincar. Nesta altura Le Corbusier aparece outra vez mas do outro lado do terraço (sem nunca tomar contacto com as senhoras e com as crianças). Trava o cigarro. Sobe depois de forma atlética a escada em espiral que o leva ao ponto mais alto da casa, um mirante. Continua com o seu vestuário impecável, o cigarro na boca. Aí, no mirante, pára de forma a contemplar a vista.*” Colomina, Beatriz, op. cit. (p. 289)

mais dados para a sua própria construção. Isto é diferente da ideia de momento sacralizado, própria da fotografia.

O contraste entre o vídeo e a fotografia é abordado por Susan Sontag em *Sobre fotografia*: “*A televisão é uma corrente de imagens indiscriminadas, em que cada uma anula a precedente. Cada fotografia é um momento privilegiado convertido num pequeno objecto que se pode conservar e olhar repetidamente. Fotografias como a que apareceu na primeira página da maioria dos jornais do mundo em 1972 – uma criança sul-vietnamita, despida, que acabava de ser atingida pelo Napalm americano, correndo pela estrada em direcção à câmara de braços abertos, gritando de dor – talvez contribuam mais para aumentar o repúdio público pela guerra do que cem horas de atrocidades televiscionadas.*”⁸³ Quanto às suas características, do próprio instrumento, elas continuam a existir tal como na fotografia. Também a imagem cinematográfica é imagem e tem portanto as suas próprias características. Estas são suas e não da arquitectura representada. O que o torna específico é somente o facto de oferecer muitos pontos de vista em pouco tempo. Esse pouco tempo contribui, segundo Barthes, para a não elaboração mental: “*Será que no cinema eu acrescento à imagem? Penso que não; não tenho tempo: diante do ecrã, não posso fechar os olhos; se o fizesse, ao voltar a abri-los não encontraria a mesma imagem; estou, pois, sujeito a uma voracidade contínua; muitas outras qualidades, sim, mas não a elaboração mental.*”⁸⁴

É importante dizer que hoje qualquer uma das fotografias ou vídeos analisados podia ser uma imagem fotorrealista gerada digitalmente, sem que existisse na imagem obtida qualquer rasto de realidade passível de comprovação. Tudo era gerado digitalmente sem que fosse possível percebê-lo. Este dado vem cimentar a ideia de *simulacro*. A complexidade que daí advém está relacionada com o facto de a representação não ter correspondente real embora se pareça com a realidade. Assim, as imagens podem ser “mais perfeitas” que a realidade sem que se demarquem dela, o que as torna inatingíveis. Podemos, para concretizar, ver as imagens do Pavilhão de Barcelona da autoria do projecto *Third&Seventh* de Alex Roman. Estas ilustram, de certa forma, o realismo que é possível atingir com recurso à tecnologia (p. 145, p. 146). No mundo digital não existem contratempos que impossibilitem determinado ângulo, vista ou “*travelling*”. É possível mostrar a arquitectura de uma forma fisicamente inconcebível e a construção da imagem assume-se como total uma vez que não há nada nela que não seja manipulado.

⁸³ Sontag, Susan, *Sobre fotografia* (p. 26)

⁸⁴ Barthes, Roland, *A câmara clara*, (p. 65)

Confirmemos então que qualquer representação é em primeiro lugar intérprete (vejamos a escolha dos enquadramentos e a narrativa fotográfica de Julius Schulman). Ela conduz o discurso num determinado sentido. Para tal discurso contribui a operação levada a cabo pelas próprias ferramentas do meio de comunicação (vejamos a diferença entre as fotografias profissionais e as amadoras no caso do Pavilhão de Portugal). Esta operação compõe uma imagem com um valor estético e formal perfeitamente autónomo face à arquitectura representada possibilitando gerar boas fotografias de más arquitecturas. Por último, vimos nos exemplos de Corbusier, Demand e Alex Roman, a hipótese de produzir imagens cujo referente não se situa no mundo real. Ou porque as imagens foram retocadas no sentido de as idealizar (o que é muito vulgar), ou porque o objecto representado é uma maquete construída apenas enquanto simulação (sem a qualidade espacial que evoca), ou porque o objecto representado não existe senão no processador de imagem do computador. Sabemos ainda que, para além de as imagens terem que ser encaradas como coisas em si, no seu mundo, com as suas regras e não prestando qualquer reverência a objectos concretos, elas apenas são capazes de oferecer informações visuais, de nos manter no universo das aparências. Assim, outras dimensões da arquitectura fundamentais à experiência arquitectónica (a maior parte) não são contempladas na observação de imagens. Concluindo, pode afirmar-se que as representações têm propriedades em tudo diferentes dos edifícios, lugar da comprovação de qualquer gesto arquitectónico.

5.3 O meio é a mensagem

Sabendo que imagens de arquitectura não são arquitectura, os arquitectos Herzog e De Meuron são um caso curioso na forma como preferem demarcar a sua independência em vez de com elas partilharem intenções⁸⁵. Estes, manifestos interessados pelo tema da representação, deixaram explícito através da organização de uma exposição da sua obra que dava pelo nome de “*Beauty and Waste in the architecture of Herzog & De Meuron*”, o seu discernimento das diversas realidades. Nesta exposição os autores dão a entender que, na impossibilidade de expor a arquitectura, estão então eternamente condenados a expor substitutos dela. Distinguindo claramente que aquela era uma

⁸⁵ Ver Bandeira, Pedro, op. cit.

exposição de representações e não de arquitectura, estes chamar-lhe-iam então *Beauty and Waste*⁸⁶. De facto, a consciência de que todas aquelas peças ali expostas, sobretudo maquetas de trabalho, não passavam de elementos autónomos realizados com intuito de encontrar um terceiro, esse sim a arquitectura, traduzia a noção de que essas peças não tinham qualquer valor arquitectónico – eram desperdício (muito ironicamente). A exposição recaía sobre a maqueta de trabalho (e não a maqueta final ou “para o cliente”) que se refere muito directamente à arquitectura, tentando auxiliar a procura de uma realidade física por intermédio de outra realidade física.

Mas Herzog & De Meuron já demonstraram, em mais situações, a sua vontade de relegar para outro plano as suas representações, convidando artistas (fotógrafos nomeadamente) a trabalhar as suas obras, não restringindo de forma alguma o resultado.

Thomas Ruff inclusive, convidado pela dupla, alterou as proporções do edifício⁸⁷ que fotografava (que era composto por 23 pilares e nos aparece na fotografia com 25) por vontade própria, com vista a atingir uma construção fotográfica autónoma, que reivindica para si mesma uma realidade. Diz Ana Vaz Milheiro, a propósito do trabalho de Ruff com Herzog & De Meuron: *“Há nesta ligação uma liberdade muito particular que é gerida pelo artista e não pelo «encomendador». Fica claro neste testemunho que quem definiu as regras foi o fotógrafo, não os arquitectos. Dos edifícios fotografados, seriam míticos os processos utilizados com o objectivo de tornar o resultado «pictórico». Sem profundidade, o espaço manter-se-ia «não representado». E também aqui se chegou a fotografar maquetas em vez das obras.”*⁸⁸ A fotografia é neste caso a própria mensagem de uma forma deliberada, mesmo existindo enquanto meio.

*“O meio é a mensagem.”*⁸⁹

⁸⁶ “Em qualquer dos casos estas maquetas são, para Herzog & de Meuron, «waste products», uma espécie de «lixo» que paradoxalmente é arquivado e exposto em museu. Estes objectos são «lixo» porque perderam a sua função e aparente utilidade, foram substituídos por outros ou pela obra construída, mas no espaço do museu ou mesmo do arquivo adquirem uma “aura” que justifica a revisão do título igualmente paradoxal: *Beauty and Waste*.” Bandeira, Pedro, op. cit. (p. 115)

⁸⁷ Ver Bandeira, Pedro, op. cit. (p. 118). O edifício era o Armazém Ricola em Laufen.

⁸⁸ Milheiro, Ana Vaz, «Mundo perfeito, Arquitectura e Fotografia”, em *Jornal Público*, suplemento *Mil folhas* (26/03/2005), p. 22

⁸⁹ McLuhan, Marshall, *Compreender os meios de comunicação* (p. 21)

A teoria de McLuhan (“o meio é a mensagem”) é uma formulação em como o meio, suporte material do conteúdo comunicativo, é determinante no processo de comunicação. O facto de a frase, pela sua simplicidade, se apresentar como simplifcativa, é devido às intenções do autor. Este, ao sintetizar desta forma os processos de comunicação, pretende alertar para a nossa relação com os meios de comunicação num sentido mais vasto, numa esfera social, histórica e antropológica. “*Aquilo que convencionalmente dizemos dos media, nomeadamente, que o que conta é o modo como são usados, é a atitude estupidificada do idiota tecnológico. Pois «o conteúdo» de um meio é como o succulento pedaço de carne que o ladrão leva consigo para distrair o cão de guarda da mente.*”⁹⁰ O que se pretende dizer é que a força que o meio tem, enquanto forma, é de tal forma superior à dos conteúdos que transporta que, no limite, o conteúdo não interessa. Para dar um exemplo, este é o mesmo tipo de raciocínio que se pode fazer ao olhar para a *Guernica*, de Picasso⁹¹. Pode dizer-se que o conteúdo do quadro é a guerra civil em Espanha, mas isso é extremamente redutor. Aquilo que é essencial na obra é a sua existência enquanto meio, enquanto pintura, com todas as características que essa sua condição carrega. É essa existência enquanto meio que o torna num objecto em si. É o meio que faz a mensagem. E, de facto, a longo prazo, podemos dizer que os conteúdos reais das obras de arte são, nesta perspectiva, insignificantes, comparados com a forma como foram comunicados. É essa forma que transforma o observador, sendo a mensagem. A argumentação do autor é feita num sentido generalizado, histórico e propositadamente expressivo já que existem obviamente mensagens em que o meio é bastante mais influente no todo final da mensagem do que noutras. É por isso que Umberto Eco afirma, citado pelo próprio McLuhan: “*O meio não é a mensagem.*”⁹² Mesmo assim, diz Susan Sontag⁹³, a propósito da fotografia, um meio supostamente menos condicionante do todo da mensagem: “*Enquanto uma pintura ou descrição em prosa nunca podem ser mais do que uma simples interpretação selectiva, uma fotografia pode ser*

⁹⁰ McLuhan, Marshall, op. cit. (p. 31)

⁹¹ McLuhan fala do cubismo como um exemplo extremo de meio como mensagem: “*(...)ao mostrar-nos o interior e o exterior, o topo e a base, a frente e o verso, etc., e ao fazê-lo em duas dimensões, o cubismo troca a ilusão da perspectiva por uma imediata percepção sensorial de todo. Ao favorecer uma apreensão imediata e total, o cubismo anunciou subitamente que o meio é a mensagem. (...) A mensagem, pensava-se, era o «conteúdo», tal como as pessoas costumam perguntar qual o assunto ou o significado de uma pintura. Contudo, nunca ninguém se lembrou de perguntar qual o significado de uma melodia, ou de uma casa ou de um vestido.*” Em “*Compreender os meios de comunicação*” McLuhan, Marshall, op. cit. (p. 27)

⁹² McLuhan, Marshall, op. cit. (contracapa)

⁹³ Sontag, Susan, “*Sobre fotografia*” (p. 16)

encarada como uma simples transparência selectiva. Mas, apesar da presunção de veracidade que confere à fotografia a sua autoridade, interesse e sedução, o trabalho do fotógrafo não é uma excepção genérica às relações habitualmente equívocas entre arte e verdade.”

De qualquer das formas, a formulação de McLuhan é imensamente útil para concluir a ideia de autonomização do universo das imagens. Encarando as imagens de arquitectura como formas cujo conteúdo real não existe, já que nada nos garante que tal aconteça, o que a possível leitura das imagens faz é procurar no meio – a única coisa que ponderamos – a mensagem.

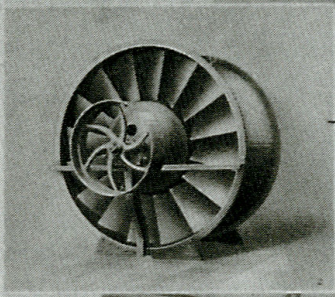
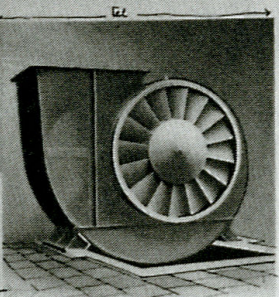
Assim, não existindo edifício, a procura de um espaço virtual que concebemos com recurso à imaginação é feita junto do meio, aceitando conscientemente toda a manipulação que ele, enquanto coisa autónoma, legitimamente tem subjacente. À luz desta ideia, as revistas de arquitectura chamar-se-iam revistas de fotografia de arquitectura, o que, no fim de contas, nos parece justo. A ideia de McLuhan é também particularmente produtiva na medida em que anuncia uma espécie de camada perceptiva⁹⁴ que nos é imposta pelo meio, qualquer que ele seja, e que o eleva até à condição de mensagem.

Pensamos poder concluir que, quer pela construção de um referente ideal, quer pelo discurso narrativo inerente a cada imagem, quer pela camada perceptiva intérprete de que qualquer meio dispõe, o meio, em arquitectura, é lido como a mensagem. Desta forma, conteúdos, ou seja, a arquitectura, permanecem irreduzíveis no mundo real. As representações, essas, apresentam-se aos nossos olhos (ávidos de arquitectura) como meios sem conteúdo, cuja significação arquitectónica – conteúdo construído – é recuperada pelo observador através da imaginação.

⁹⁴ Ideia que exploraremos no próximo capítulo.

S O C I É T É

R A T E A U

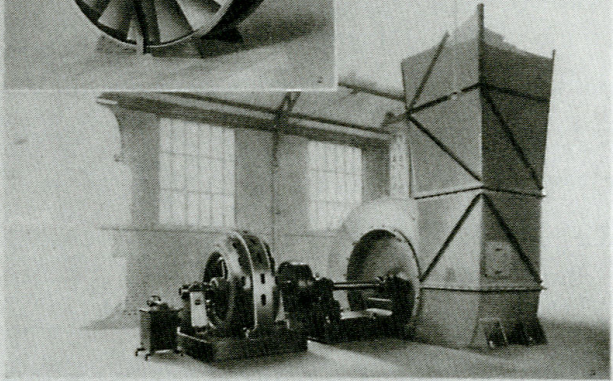
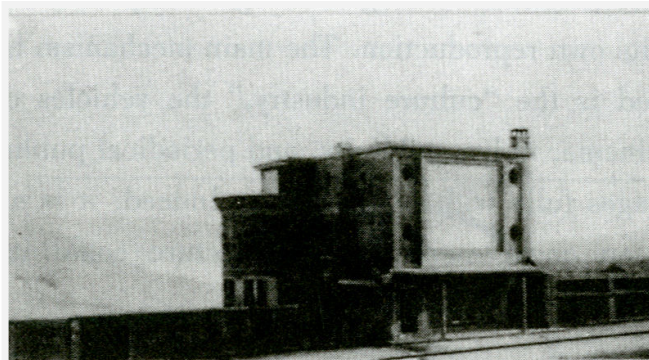


Fig. N°	Description	Haut. en m.	Diam. en m.	Vitesse en C/s	Puissance
Fig. N° 611	Spécialité Hélice Vitesse Lente (Exposée)	4000	34	720	10 HP
Fig. N° 627	Moteur de Fer de la Machine à l'Essai (M. J.)	18000	50	510	70 HP
Fig. N° 633	Moteur de Béton, Type N° 12	25200	120	290	150 HP

76 —

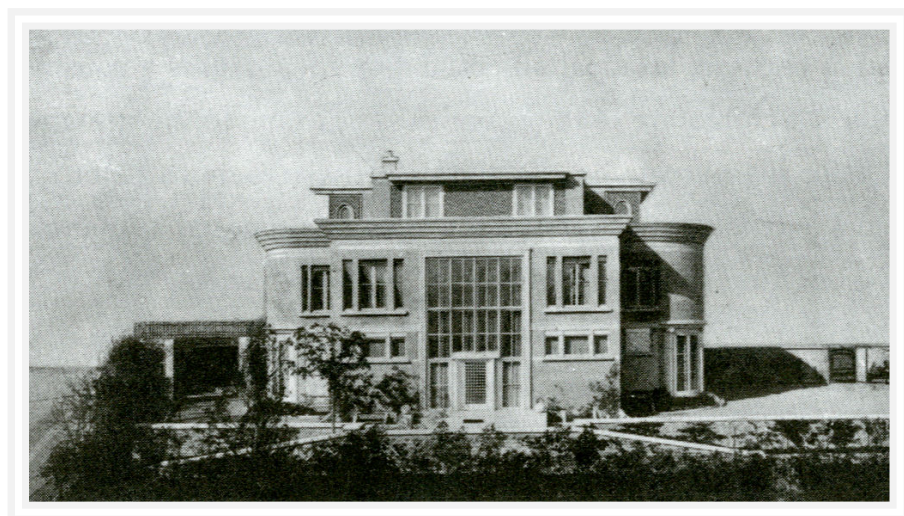


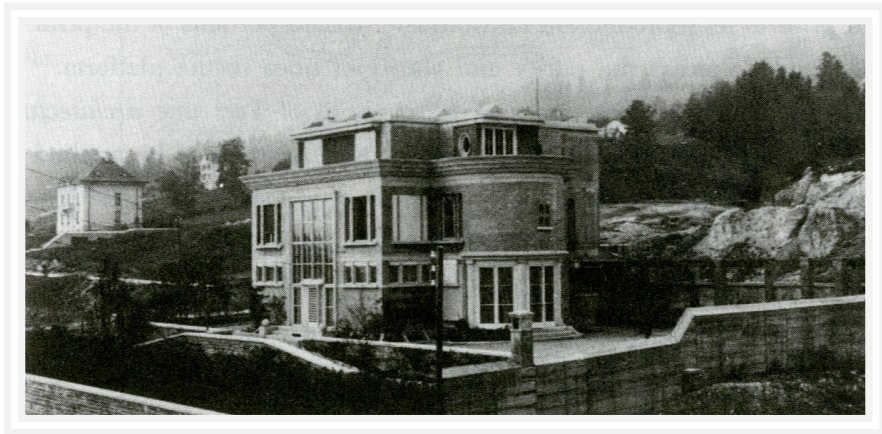
Une Villa DE LE CORBUSIER 1916

Dans ses articles remarquables de l'*Esprit Nouveau*, Le Corbusier-Saunier, architecte, avec modestie, ne s'est occupé que des rapports de l'ingénieur avec la construction moderne, afin de mettre en évidence les conditions primordiales de l'architecture : le jeu des formes dans l'espace, leur conditionnement par les procédés de construction. Il a montré que le calcul peut introduire à une grande architecture, que les moyens de construire actuels (financiers et techniques) offrent des ressources plus vastes que ceux des époques passées.

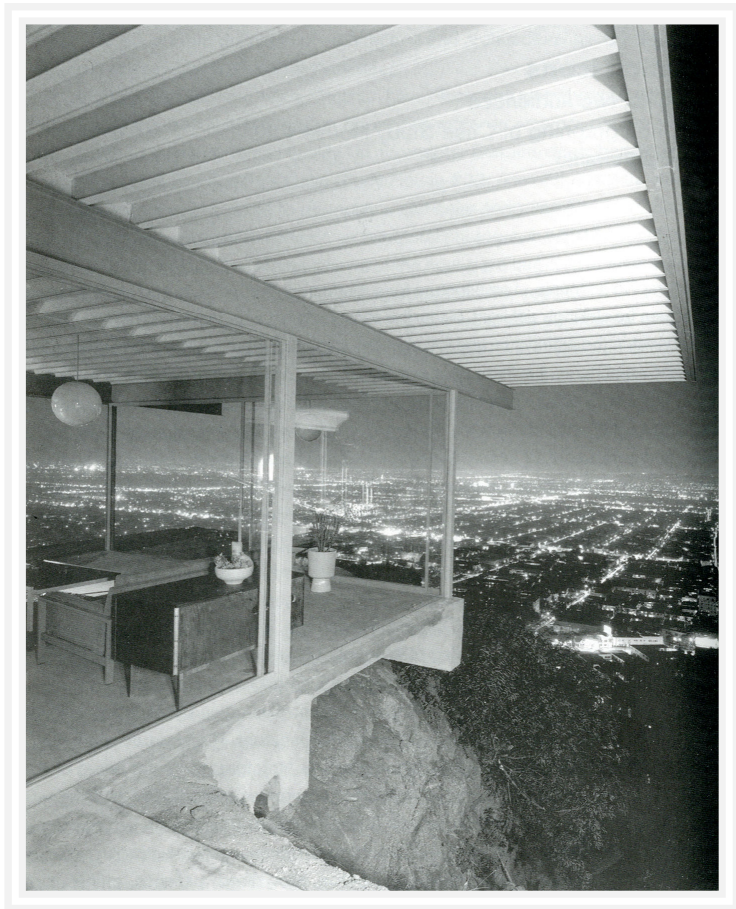
Le Corbusier sut, dans ses articles, lui artiste, faire momentanément abstraction des qualités de sensibilité qui font l'artiste, pour dégager, avant tout, les moyens de l'ingénieur,









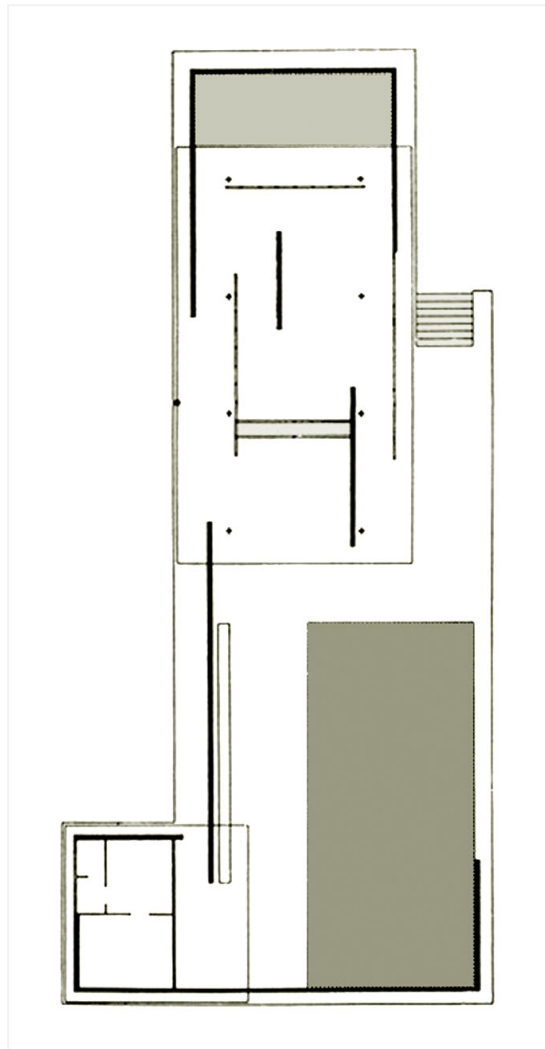


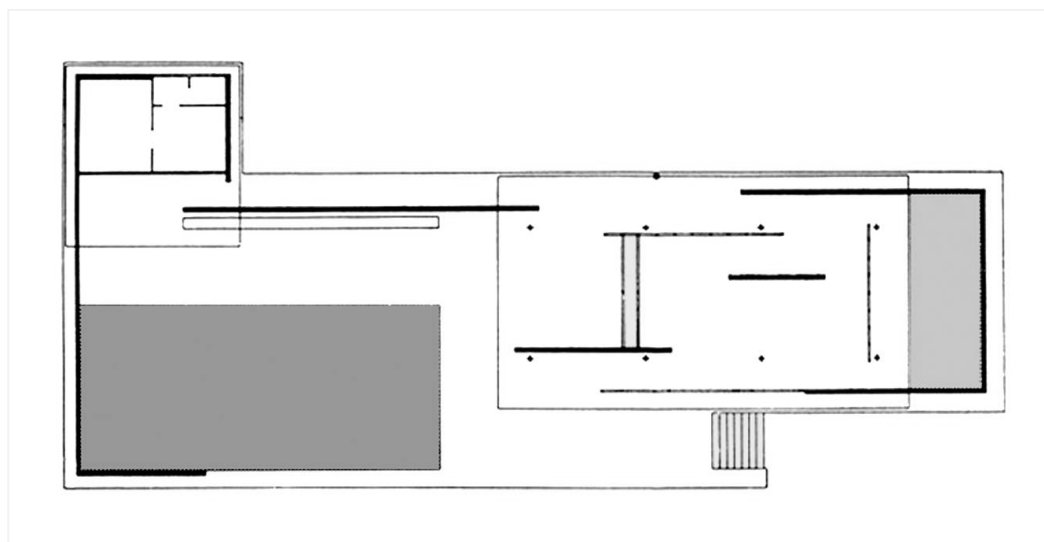


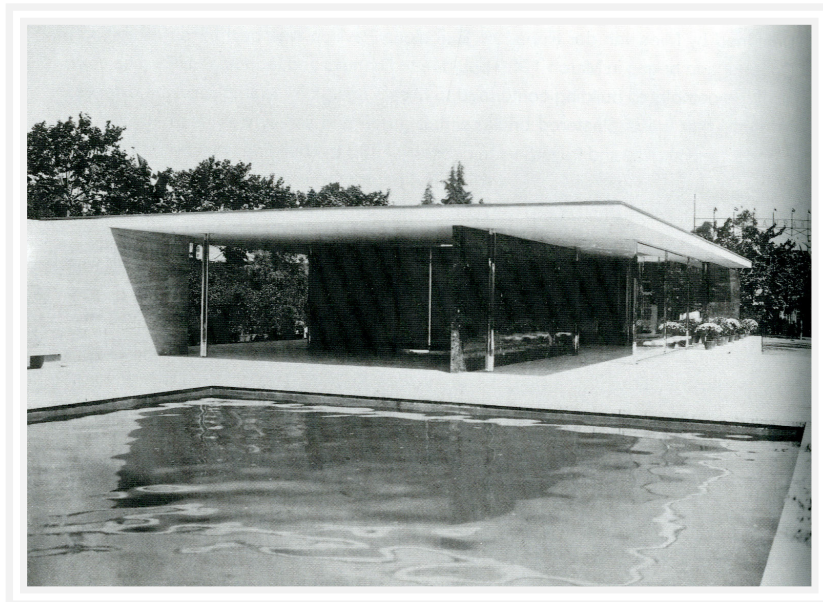








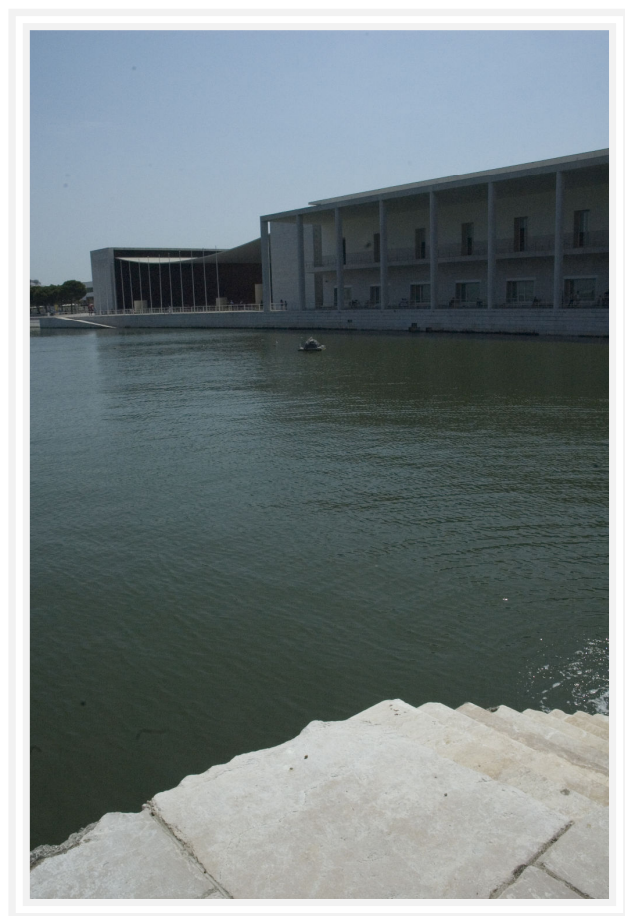


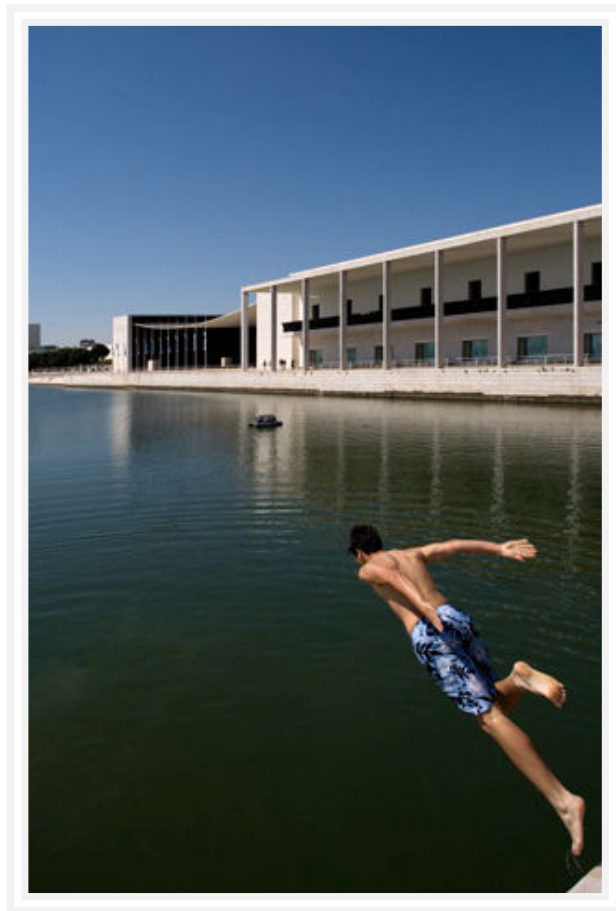








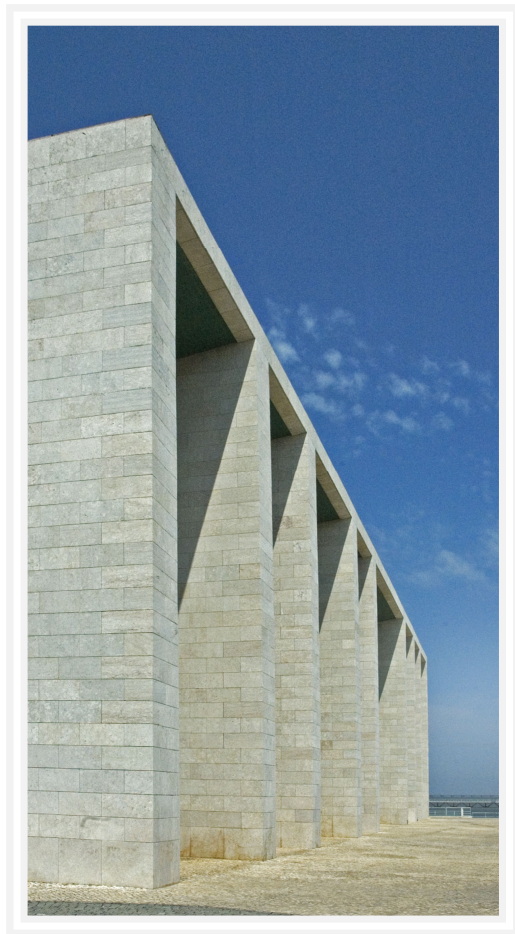


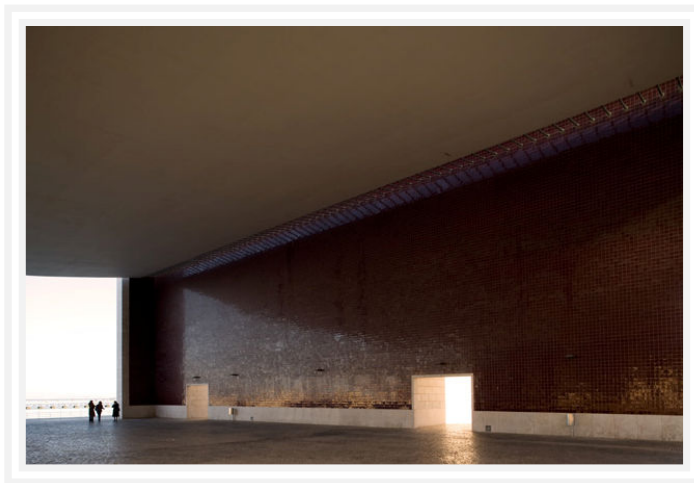




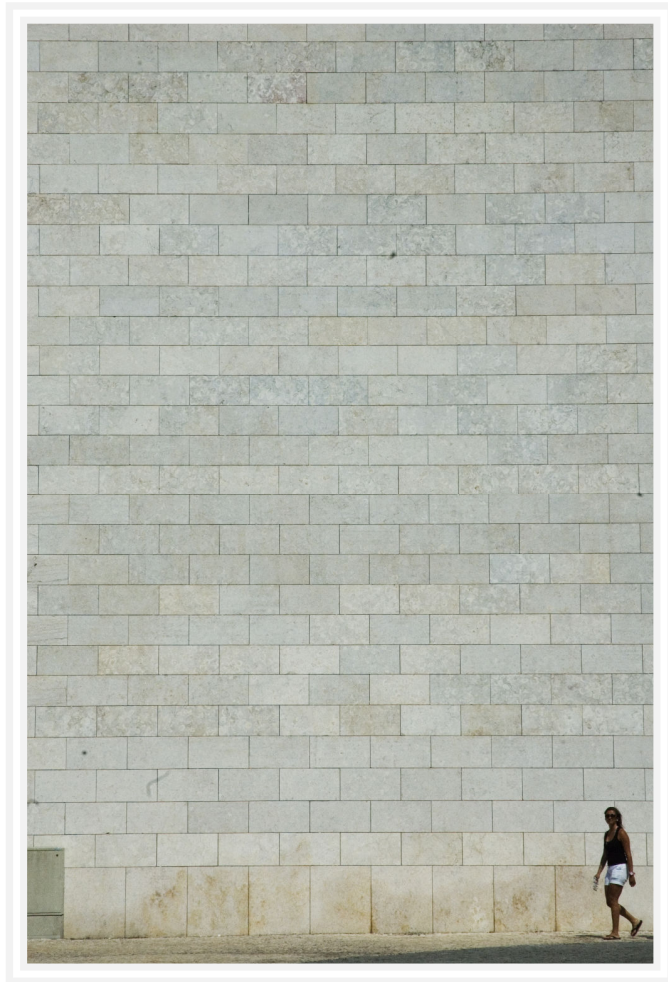








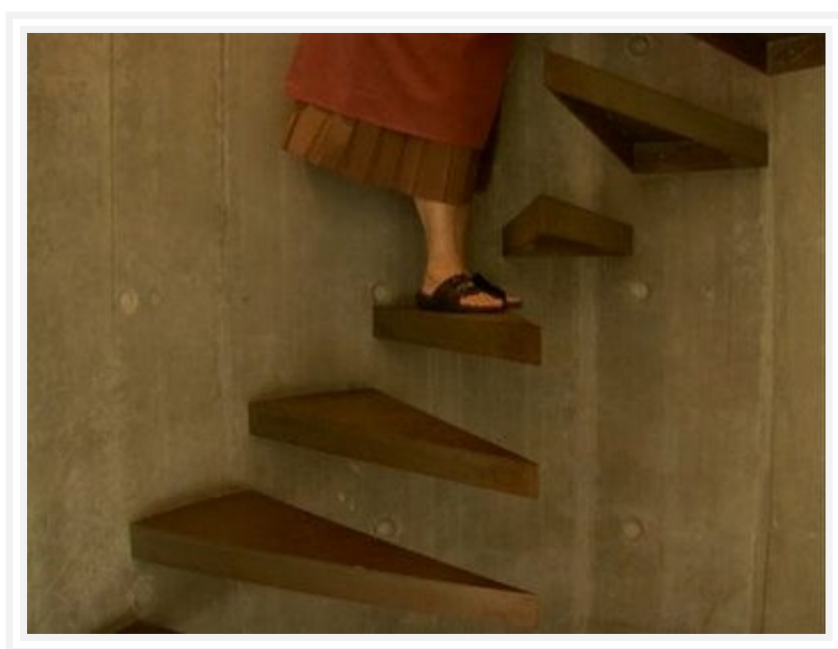


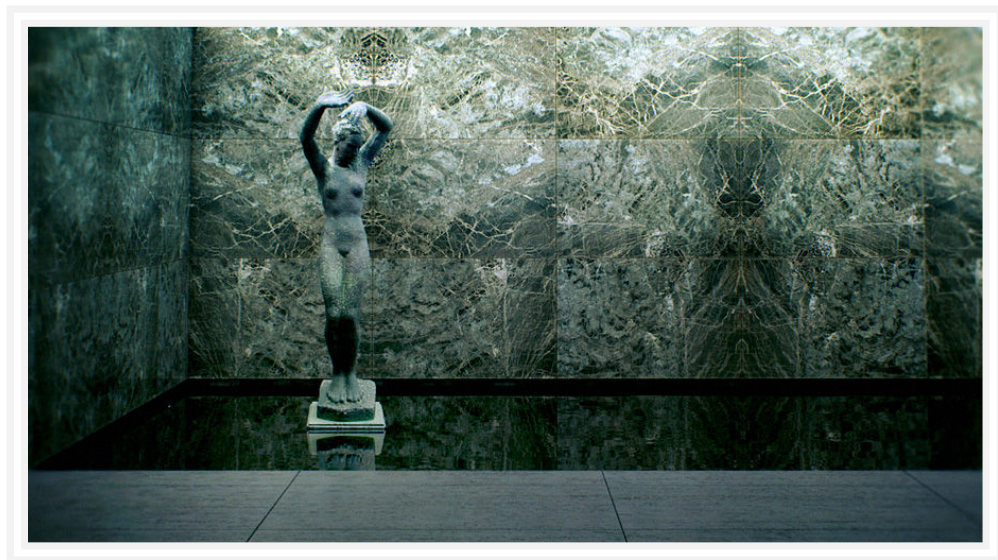


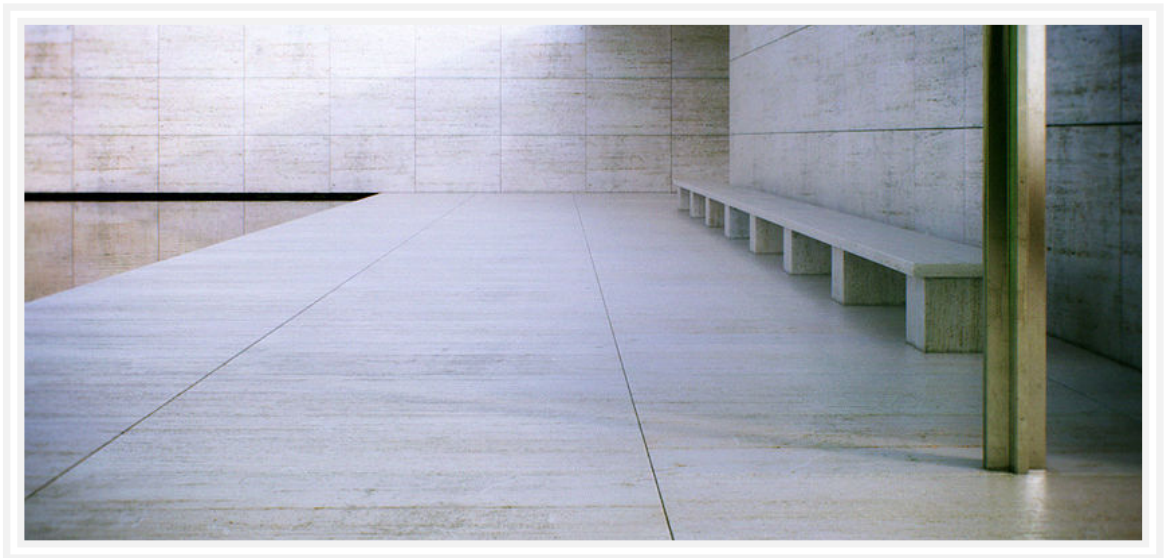












ACERCA DO USO E DA PERCEPÇÃO

6.1 A utilização das imagens de arquitectura

Pensando então nas representações de arquitectura como coisa em si, interessa perceber quais os tipos de utilização que é possível desenhar para elas. Fá-lo-emos brevemente tentando sistematizar aquilo a que uma representação de arquitectura se pode propor por um lado e o tipo de abordagem que o observador pode fazer por outro. Temos como assente a improdutividade de um discurso conservador¹ em relação à utilização de representações na comunicação, divulgação, promoção e mediatização da arquitectura.

Sontag, a este respeito remete para o lado do observador toda a responsabilidade do processo de comunicação em fotografia: *“Qualquer fotografia tem uma multiplicidade de sentidos; com efeito, ver algo sob a forma de fotografia é deparar com um potencial objecto de fascinação. O extremo ensinamento da imagem fotográfica é poder dizer: «Aqui está a superfície. Agora pensem, ou antes, sintam, intuem o que está por detrás, como deve ser a realidade se esta é a sua aparência.» (...) A fotografia implica que conhecemos o mundo se o aceitamos como a câmara o regista. Mas isto é o oposto da compreensão, que se inicia justamente por não se aceitar o mundo como parece ser.”*²

Esta afirmação tem, à partida, dois dados interessantes para este contexto. Um é que se deve, com vista à compreensão, questionar a forma como a fotografia trabalha o universo das aparências. Outro é que as aparências, a única coisa a que a fotografia nos dá acesso, potenciam uma construção por parte do observador.

Moholy-Nagy afirma a importância de saber ler imagens. Diz ele que *“ter conhecimentos de fotografia é tão importante como conhecer o alfabeto. O iletrado do futuro será ignorante no uso tanto da câmara como da caneta.”* Ancoremos primeiro o nosso raciocínio na leitura das imagens. Uma imagem tem inúmeras

¹ “Mas nem todo o conservadorismo do mundo conseguiria opor sequer uma resistência simbólica à investida ecológica dos novos meios. Numa auto-estrada em movimento, um veículo que fizesse inversão de marcha estaria apenas a acelerar a velocidade da própria auto-estrada. Esta poderá ser a irónica posição do reaccionário cultural. Quando há tendência para seguir uma determinada direcção, a resistência à mesma apenas faz com que as mudanças sejam mais rápidas. O controlo da mudança não pode advir do seu acompanhamento, mas do acto de se adiantar à própria mudança. McLuhan, Marshall, op. cit. (p. 205)

² Sontag, Susan, op. cit. (p. 30)

leituras, interpretações, significados, é polissémica. Aqui, no âmbito deste capítulo, cingir-nos-emos a procurar significados arquitectónicos nas representações. Estas, para serem representações de arquitectura, têm que, nas palavras de Manuel Graça Dias, tratar da “*devolução da compreensão do espaço retratado*”³. Tarefa impossível, como o próprio diz no mesmo texto. Mas a “*aproximação*”, essa, só será possível se a imagem contiver dados que consigam ser interpretados como “organização significante do espaço feita pelo homem e para o homem”⁴. Ou seja, pensando a imagem pelo lado da recepção, a sua condição de representação arquitectónica depende da possibilidade de evocar uma ideia de arquitectura. Para efectivar o processo de comunicação que viabiliza a transmissão da mensagem, as imagens utilizam codificações (sistemas semiológicos com significantes e significados) que podem traduzir realidades ao serem lidas pelos observadores.

Vejamos esta ideia através da análise de imagens que consideramos situarem-se num território dúbio. A primeira imagem é da autoria da arquitecta Zaha Hadid (p. 159). Não nos interessa particularmente o intuito com que foi feita, já que a sua apresentação no contexto da imprensa de arquitectura chega para merecer a nossa atenção. Digamos que, com base nos diversos códigos que conhecemos, a imagem com que nos deparamos não transporta informação concreta do universo da arquitectura. Ponderamos que a imagem possa até ter significantes que apenas os arquitectos do atelier de Zaha Hadid conhecem, e que, lida nesse código de significação, ela contenha significados arquitectónicos objectivos. Mas nós não conhecemos esse código, esses significantes. Ou seja, mesmo que tentássemos depurar a imagem num desenho mais concreto, racionalizando a imagem, não conseguimos encontrar a tradução das duas realidades. Assim, esta imagem, apesar de poder obviamente gerar ideias arquitectónicas se apreciada enquanto objecto em si, não é por nós utilizada como representação arquitectónica. Consideramos então não se tratar de uma representação de arquitectura.

Já as duas imagens que se seguem, de Tschumi e Hedjuk, apesar de não se prestarem a uma leitura de acordo com os códigos mais comuns da arquitectura, enunciam, aos nossos olhos, a organização do espaço de que falávamos (p. 160, p. 161). Vemos varandas, pilares, planos dispostos de

³ Dias, Manuel Graça, *Arquitectura da fotografia*, texto publicado no sítio da internet do fotógrafo Fernando Guerra (ultimasreportagens.com)

⁴ Noção construída a partir de *Da Organização do espaço* de Fernando Távora, tendo em conta a dicotomia organização - ocupação expressa no livro.

uma determinada forma. Estes elementos apresentam-se como passíveis de estimular, com recurso à imaginação, a construção de uma realidade arquitectónica concreta. Consideramos então que estas imagens, mesmo sendo pouco elucidativas, se podem dizer representações arquitectónicas.

Olhando o processo de comunicação pelo lado da leitura torna-se evidente a afirmação de Barthes: “*A verdade não é a do indivíduo – da coisa – que permanece irreductível: é a da linguagem*”⁵ Diz também Gombrich acerca da percepção: “*A percepção da forma sólida não é mais do que uma questão de experiência. Nós não vemos nada senão cores sólidas e é apenas meio de uma série de experiências que nós descobrimos que uma mancha de preto ou cinzento indica o lado negro de uma matéria sólida.*”⁶

Consideremos então que a representação de arquitectura é aquela cuja leitura, com os significantes que transporta, permita através dos seus significados encontrar informação concreta que participa activamente na construção mental de um espaço tridimensional feito pelo homem para o homem. Esse é o espaço representado.

6.2 Uso e percepção

A eficácia da imagem enquanto representação de arquitectura depende então em primeiro lugar do código que transporta. Mas digamos que na mesma língua⁷ é possível dizer as coisas de várias formas. A condição da imagem enquanto tal, com as características que lhe são inerentes, é também um elemento activo na leitura da própria. Pensemos então num sistema capaz de apreciar qualitativamente os meios para representar a arquitectura. Utilizaremos como exemplo recorrente o quadro de René Magritte, *Ceci n'est p'as une pipe* (p. 162).

Primeiro que tudo, num processo de representação, existe o objecto da representação. Este é a coisa representada, que consideramos apenas existir no espaço existencial da imagem (o meio é a

⁵ Barthes, Roland, *Câmara clara* citado em Costa, Eduardo, op. cit. (p. 115)

⁶ Gombrich, E. H. *Art and illusion* (p. 250)

⁷ A escrita de Loos é um bom exemplo, na medida em que esta tende a ser tão directa como a fala. Colomina relaciona-o oportunamente com a formulação de Saussure: “*A linguagem e a escrita são dois sistemas de signos diferentes. O segundo existe para o único propósito de representar o primeiro.*” Colomina, Beatriz, op. cit. (p. 65)

mensagem). “Primeiro que tudo, embora esta possa significar a existência da ideia do objecto, a evidência da fotografia não significa que aquilo que está a ser representado exista de facto.”⁸ Seguidamente podemos dizer que o facto de a imagem como representação ser um meio e um fim ao mesmo tempo viabiliza a sua interpretação como tendo duas propriedades: a de imagem e a de objecto. Encaremos assim todos os objectos como objectos e como imagens ao mesmo tempo⁹. Ou seja, se este objecto envolvido no processo de representação for um cachimbo, esse cachimbo é então encarado como imagem (de um vulcão por exemplo) e como objecto em si.

Podemos representar o cachimbo, ao criar uma imagem do mesmo. Pintemos um perfil do cachimbo. Esse perfil do cachimbo é, em si, uma imagem e um objecto ao mesmo tempo. A imagem representa o cachimbo. O objecto, formado a partir do cachimbo, tem um valor em si, sendo apreciado como pintura e não como representação. Magritte escreve então *Ceci n'est pas une pipe* na parte inferior da tela e o quadro está no *Los Angeles County Museum of Art*. Para este efeito, como obra de arte, não nos parece que o facto de o objecto representado ser um cachimbo seja o motivo essencial da sua “ascensão”¹⁰.

Mas o facto de a imagem existir enquanto objecto não lhe retira as suas propriedades de imagem. Ou seja, mesmo sendo uma obra de arte, é possível, se quisermos, procurar o cachimbo na imagem, retirando informações mais ou menos precisas sobre aquele cachimbo (a sua forma, o facto de estar dividido em duas partes, entre outras coisas). Mas se o pintor, em vez de Magritte, tivesse sido Picasso, o desequilíbrio entre os estatutos de objecto e de imagem poder-se-ia encontrar mais acentuado. Ou seja, caso fosse Picasso a representar o cachimbo era possível que este produzisse uma

⁸ Greene, David, «Foto-Graph, Foto-shop» em Rattenbury, Kester (ed.) *This is not architecture* (p. 121)

⁹ “É preciso pensar a arquitectura como um sistema de representação, ou melhor, uma sobreposição de sistemas de representação. Isto não significa abandonar o objecto arquitectónico tradicional, o edifício. No fim, significa olhar para ele mais aproximadamente do que antes, mas também de uma maneira diferente. O edifício deve ser entendido da mesma forma que os desenhos, textos, filmes, e anúncios; não só porque estes são os meios em que nós mais recorrentemente o encontramos mas também porque o edifício é um mecanismo de representação em si próprio. O edifício é, vistas as coisas, uma «construção», em todos os sentidos da palavra. E quando falamos de representação falamos de sujeito e objecto. Tradicionalmente, a arquitectura é considerada um objecto: uma entidade definida e uma estabelecida por oposição a um sujeito que se presume ser independente dele.” Colomina, Beatriz, op. cit. (p. 14) “And when we speak about representation we speak about a subject and an object. Traditionally, architecture is considered as an object, a bounded, unified entity established in opposition to a subject that is presumed to have an existence independent of it.”

¹⁰ Basta pensar como seria o quadro sem que lá estivesse escrito “*Ceci n'est pas une pipe*” para perceber se a imagem do cachimbo existindo exclusivamente enquanto imagem poderia ter lugar no museu.

imagem cuja existência enquanto imagem estivesse muito diminuída face ao seu carácter de objecto. Como é que isso acontece?

Regressemos às ideias de *uso* e de *percepção* de Walter Benjamin: “*A diversão e o recolhimento formam um contraste que nos permite a seguinte formulação: aquele que se recolhe perante a obra de arte, mergulha nela, entra nesta obra, como esse lendário pintor chinês ao contemplar a sua obra acabada. Pelo contrário, as massas em distração absorvem em si a obra de arte. A construção de edifícios é disto o exemplo mais elucidativo. A arquitectura sempre foi o protótipo de uma obra de arte, cuja recepção foi distraída e colectiva. As leis da sua recepção são as mais instrutivas. (...) A construção de edifícios tem uma recepção de dois tipos: através do uso ou através da sua percepção. Melhor dizendo: tátil e óptica. Não podemos compreender a especificidade dessa recepção, se a entendermos segundo o tipo de recolhimento que, por exemplo, é habitual num grupo de viajantes perante edifícios célebres. No aspecto tátil não há contraponto para aquilo que a contemplação proporciona no domínio visual. A recepção tátil sucede não tanto através da atenção, como através do hábito. Relativamente à arquitectura, é este último que determina, em grande medida, a recepção visual. Também esta ocorre mais devido a uma observação natural do que a um esforço de atenção. Mas em determinadas circunstâncias, esta recepção, criada pela arquitectura, tem um valor canónico. Porque as tarefas que são apresentadas ao aparelho de percepção humana, em épocas de mudança histórica, não podem ser resolvidas por meios apenas visuais, ou seja, da contemplação. Elas só são dominadas gradualmente, pelo hábito, após aproximação da recepção tátil.*”¹¹

O que propomos é, analisando todos os intervenientes no processo de comunicação como objectos e como imagens ao mesmo tempo, que todos eles possam ser abordados através do *uso* ou através da *percepção*. O primeiro relacionado com recolhimento e o segundo com distração. Embora o autor se dirija claramente às dimensões tátil e visual de um edifício pensamos ser claro que a concepção é um pouco mais profunda que isso. Interpretamo-la como sendo o contraponto entre uma abordagem profunda com vista à utilização participativa e uma essencialmente superficial.

Digamos então que o cachimbo pode ser usado ou apenas contemplado (fumar/observar). A imagem que retiramos deste, do cachimbo, tem, enquanto objecto, uma possível abordagem pelo *uso* e uma pela *percepção*. Podemos ir ao museu aonde se encontra *Ceci n'est pas une pipe* e relacionarmo-nos com o quadro através da experiência da obra de arte. Ou então podemos observá-lo numa revista,

¹¹ Benjamin, Walter, «A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica» *Sobre arte, técnica, linguagem e política* (pp. 108-110)

num postal ou num catálogo relacionando-nos apenas com a sua aparência, de uma forma mais “distraída” e fugaz.

Mas se a imagem do cachimbo for encarada como tal, como uma imagem de um cachimbo, aí ela também pode ser encarada com as duas posturas. Podemos abordá-la pelo seu *uso*, que é remeter-nos directamente para a ideia de cachimbo, oferecendo-nos pistas para uma aproximação ao mesmo. Mas também podemos ter uma abordagem pelo lado da *percepção*, não procurando uma relação mais profunda com a imagem, não a encarando como um meio mas como um fim, atentando de forma epidérmica a sua aparência visual.

Concentremo-nos agora na abordagem da imagem enquanto tal, sem pensar no seu valor objectual. Pensemos então numa abordagem do quadro de Magritte enquanto imagem. Quanto melhor a qualidade (e maior o número em princípio) de informações rigorosas que a representação dispõe maior será a sua viabilidade de *uso* enquanto imagem. Pelo contrário, as propriedades intrínsecas à forma de produção da representação não contribuirão para o seu carácter de imagem, apenas convidando à sua apreciação pela *percepção* ou enquanto objecto¹² e ressaltando a interpretação do seu produtor. Assim, uma planta cotada do cachimbo auxiliada por um corte ou um desenho taxonómico são infinitamente mais eficazes para aquele que aborda a imagem (enquanto imagem) numa perspectiva de *uso* do que uma fotografia do cachimbo. Essa, à partida, para além de não conseguir comunicar com o mesmo rigor, trabalhará obrigatoriamente conteúdos expressivos e significantes alheios à coisa representada como as sombras, os brilhos, as texturas, o fundo, as proporções, entre muitos outros. Por outro lado, um anúncio publicitário do cachimbo preferiria, dado o seu intuito, utilizar a fotografia. Subjacente está o facto de esta ser mais convidativa a uma abordagem pela *percepção*. Não descuremos todavia as situações em que a fotografia consegue, pela sua rapidez e pelo facto de considerar as três dimensões do espaço, ser uma representação muito interessante. A abordagem pelo *uso* de uma fotografia enquanto representação de arquitectura

¹² “*Em Portugal, a representação da obra dos irmãos Aires Mateus pelo fotógrafo Daniel Malhão aproxima-se desta tendência. No entanto, para que essa representação não perca eficácia comunicativa é indispensável que a arquitectura seja o objecto da fotografia e não apenas o tema, isto é, que não seja somente um tema tratado como o nu ou a natureza morta na pintura. Este facto faz sobreviver a fotografia de arquitectura enquanto acto isolado da produção de arte. E frequentemente essas imagens não são vistas com autonomia artística, merecendo até desconfiança nos circuitos expositivos.*” Milheiro, Ana Vaz em «Mundo Perfeito, Arquitectura e Fotografia» publicado no Jornal Público, suplemento Mil Folhas, 26/03/2005, (p. 22)

aproximar-se-á daquela que fazemos a um desenho de perspectiva concebido a partir do mesmo ponto de vista.¹³

Vejamos agora o lado da produção de uma forma operativa. Tal como a linguagem verbal na sua abstracção (que torna a língua cultural e geográfica) é um meio bastante controlado, de carácter objectivo, o desenho técnico também o é. Se quisermos dar a ideia de bicicleta podemos, entre outras formas, dizer a palavra, desenhar rigorosamente ou mostrar uma fotografia. Dizendo, restringimos o universo a todas as possibilidades de ser da palavra bicicleta imaginadas na cabeça de cada um. Desenhando, mostramos formalmente todas as componentes do ser daquela composição formal que é a bicicleta (podendo deixar imensíssimas coisas em aberto). Fotografando temos muitos elementos significantes que estão fora dos esquemas de significação que nós queremos dominar ao falar da bicicleta – são os dados subjectivos –, mas que vão compor a realidade fotográfica. Texturas, sombras, marcas do tempo, o céu. Construimos uma determinada imagem, na qual consta uma bicicleta. Portanto, a composição fotográfica, enquanto disciplina, pelas possibilidades de construção que oferece e pela dificuldade de controlo restritivo, conduz tendencialmente a expressão de algo de uma forma imensamente rica e profusa. Pensamos ser este tipo de construção fechada – muito atractiva, indutora de uma abordagem pela *percepção* – de que Zumthor nos fala ao abordar as formas de representação da arquitectura¹⁴.

Uma ideia que importa ainda relevar, aproveitando esta noção de fotografia enquanto construção fechada, é a ideia de “camada perceptiva”. Ou seja, voltando ao cachimbo, digamos que uma perspectiva e uma fotografia podem cumprir exactamente a mesma função em relação à abordagem da imagem pelo *uso*. No entanto temos como assente que, embora seja possível destacar

¹³ Relembremos o caso de Ruskin: “Dadas as limitações técnicas da fotografia como meio de apresentar um duplo do real, considera a necessidade” (constante) “de uma documentação paralela por meio do desenho, já que, ao contrário da fotografia que carrega limitações e problemáticas visuais, este é necessariamente uma realização directa do intelecto daquele que traça a linha sobre o papel, o que torna o desenho uma concepção a partir de escolhas potencialmente controláveis por aquele que o realiza, manipula o instrumento.” Costa, Eduardo, «Fotografia de Arquitectura: Uma escrita de cultura», Revista *Nada* num. 13. (p. 118)

¹⁴ Zumthor “Quando o realismo e o virtuosismo gráfico numa representação arquitectónica se tornam grandes demais, quando esta já não contém “pontos em aberto” onde podemos penetrar com a nossa imaginação e que fazem surgir a curiosidade pela realidade do objecto representado, então é a própria representação que se torna o objecto da cobiça. O desejo pelo real desvanece-se. Já pouco ou nada aponta para a realidade de que se fala, para o que se encontra fora da representação.” Em Zumthor, Peter, *Pensar a arquitectura* (p. 13).

racionalmente os dados objectivos da imagem arquitectónica, a espessura da “camada perceptiva” tende induzir noutro caminho que não o da representação. Entendemos então a “camada perceptiva” como sendo formada pelos dados próprios da imagem na sua forma de produção, camada esta que tende a dificultar o processo de representação e a oferecer um carácter objectual à representação. Assim, a perspectiva desenhada a partir do mesmo ponto de vista da fotografia, sendo uma “*realização directa do intelecto*”¹⁵, permite um controlo maior da espessura da “camada perceptiva”. Não queremos com isto dizer que não seja, também neste caso, possível trabalhar qualitativamente esse factor.

A este propósito é interessante a história que se conta¹⁶ do Arquitecto Vítor Figueiredo em como este, no seu atelier, deparando-se com um desenho invulgarmente bonito, chamou todos os seus colaboradores para o apreciarem antes de o rasgar. Entendemos isto como sendo a evidência, num contexto operativo, de como aquilo a que chamámos “camada perceptiva” pode ser prejudicial ao *uso* do desenho arquitectónico. Neste caso, o facto de o Arquitecto Vítor Figueiredo rasgar o desenho mostra o seu desprezo deste pelo *uso* que o desenho poderia ter como objecto em si. Ou seja, caso o desenho fosse encarado como tendo valor próprio – enquanto objecto – pressupomos que este tivesse lugar na parede. Mas isso não costuma acontecer com as representações de arquitectura.

O facto de as representações de arquitectura terem habitualmente, como vimos a dizer desde o princípio do trabalho, camadas perceptivas muito expressivas, faz com que elas tenham um *uso* menos evidente do ponto de vista arquitectónico. No entanto, ao mesmo tempo, estas tendem a não ser consideradas como objectos em si, o que as deixa num território dúbio que não contribui para a definição clara dos dois universos. As fotografias de arquitectura do fotógrafo Fernando Guerra, para dar um exemplo português, são um caso interessante. A mesma fotografia tanto pode ser publicada numa revista de arquitectura, como na *Wallpaper*, como num catálogo de uma exposição de fotografia. Ou seja, a fotografia não se encontra claramente definida como um objecto em si, mesmo que muitas vezes nós saibamos que enquanto imagem de arquitectura é de *uso* reduzido. O facto de não ser clara a sua remissão para os circuitos da fotografia enquanto tal tem diversas razões¹⁷, mas certo é que do

¹⁵ Ruskin abordado em Costa, Eduardo, op. cit. (p. 118)

¹⁶ Remeter para o Prof. Jorge Spencer.

¹⁷ “Este facto faz sobreviver a fotografia de arquitectura enquanto acto isolado da produção de arte. E frequentemente essas imagens não são vistas com autonomia artística, merecendo até desconfiança nos circuitos expositivos.” Milheiro, Ana Vaz em «Mundo Perfeito, Arquitectura e Fotografia» publicado no Jornal *Público*, suplemento *Mil Folhas*, 26/03/2005, (p. 22)

lado da publicação de arquitectura os arquitectos estão muitas vezes interessados em incorrer em processos pouco eficazes do ponto de vista do rigor informativo na representação do objecto arquitectónico. Somos levados a pensar que, normalmente, é mais profícuo do ponto de vista promocional a comunicação de arquitectura com recurso a espessas camadas perceptivas do que utilizando imagens plenas de rigor, de códigos semiológicos estreitos e indutoras de abordagens pelo *uso*. Nesta perspectiva, não estando a fotografia de arquitectura com este carácter claramente inserida no universo da fotografia enquanto objecto, não seria desapropriada – para clarificação dos diversos territórios – a renomeação de muitas “revistas de arquitectura” para “revistas de fotografia de arquitectura”.

6.3 Meios e fins

“«O Daily News» ainda se autodenomina «New York’s Picture Newspaper», apelando a uma identificação populista. No extremo oposto da escala, o «Le Monde», um jornal destinado a leitores preparados, bem informados, não utiliza quaisquer fotografias, pois pressupõe-se que, para os seus leitores, a fotografia só serviria de ilustração para a análise contida num artigo.”¹⁸

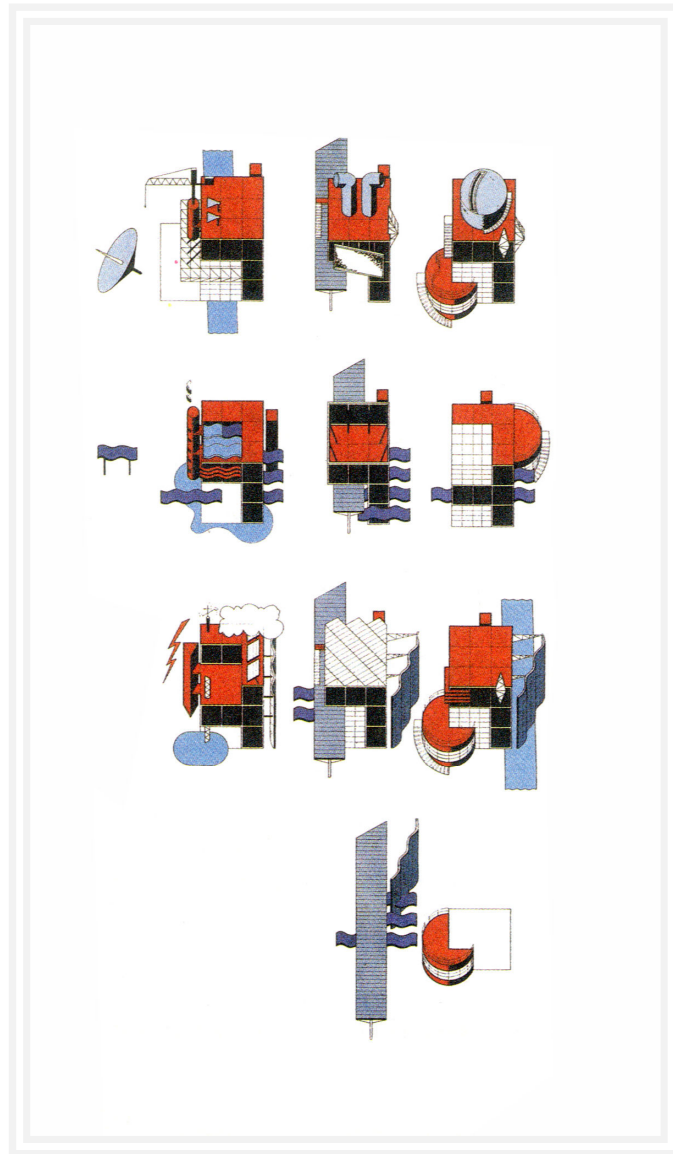
Com base nas ideias de *uso* e de *percepção* aplicadas aos meios de comunicação de arquitectura conseguimos perceber os tipos de abordagem induzidos pelos mesmos. Essas abordagens correspondem de certa forma àquilo a que a própria representação de arquitectura se propõe. Desenhemos então duas hipóteses possíveis para a relação do arquitecto com as imagens de arquitectura. Fazemo-lo visando a transparência no processo de comunicação, entre o emissor e o receptor.

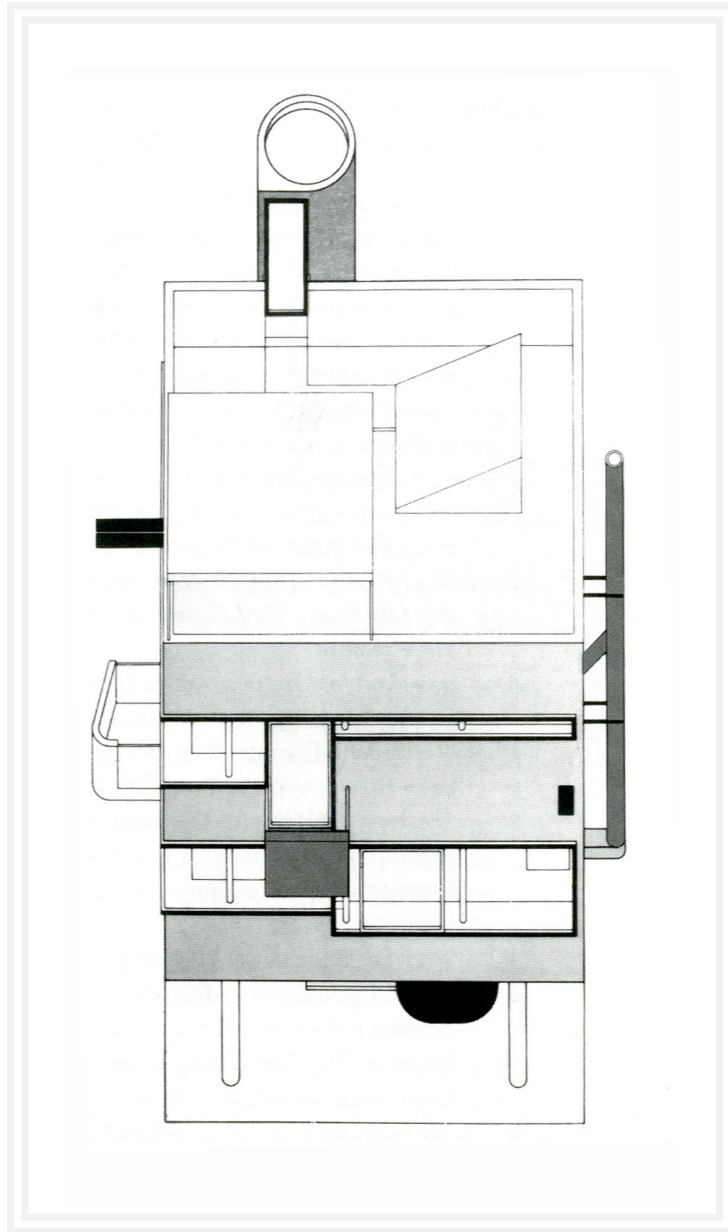
A primeira é a utilização de imagens que se prestem directamente ao *uso* do ponto de vista da leitura arquitectónica, diminuindo o mais que é possível todos os dados que possam induzir o observador numa abordagem pela *percepção*. A segunda é a remissão de toda a tarefa da representação de arquitectura para campos paralelos a esta. Estes apresentam-se como livres formal e conceptualmente. Assim, autonomamente, ilustradores desenharão plantas e alçados, fotógrafos farão fotografias, realizadores produzirão filmes.

¹⁸ Sontag, Susan, *Sobre fotografia* (p. 30)

A convenção, o cerne da primeira hipótese, tem, uma vez concretizada a sua universalização, a vontade de se apagar enquanto meio, servindo um fim. Na segunda variante a arquitectura torna-se um pretexto para a produção de outros elementos, sendo que esses se assumem como fins em si mesmos. Cria-se assim uma relação interdisciplinar explícita que pode ser produtiva e onde a arquitectura é um participante passivo. O intuito é esvaziar o miolo da escala, território do equívoco entre arquitectura e os meios que a comunicam. Para um diálogo mais transparente.









7. CASO DE ESTUDO

7.1 Discursos diferentes da mesma arquitectura

O presente caso de estudo é a esplanada da Casa das Histórias em Cascais, nas diversas possibilidades de a representar. Analisar-se-ão assim várias representações do mesmo espaço visto do mesmo ângulo, produzidas por diversos autores: fotógrafos e publicações (p. 169-176). Da sua análise tentaremos retirar uma noção das diversas formas de comunicar um mesmo espaço, destacando algumas das características dos meios estudados. O objectivo será concretizar as construções de que temos vindo a falar. Presume-se que o facto de ser o mesmo espaço visto do mesmo ângulo faça ressaltar, através da comparação de amostras, as características dos meios.

Recolheram-se amostras, mesmo dentro de cada meio, de fontes com aproximações diferentes: de diferentes fotógrafos e de diferentes publicações. Ponderaram-se sobretudo meios visuais: fotografias, desenhos e filmes. Esta opção está naturalmente relacionada com o facto de terem sido os meios mais abordados ao longo do trabalho e assim aqueles que mais careciam de comprovação objectiva. Utilizar-se-ão as ideias de *uso* e de *percepção* de que temos vindo a falar para conseguir discernir as possibilidades de utilização das imagens.

Importa, primeiro que tudo, dizer que a visita ao edifício em causa, fonte das amostras, foi reveladora. Foi imediata a sensação de não conhecermos aquele espaço apesar de já termos visto diversas representações suas. O cheiro, próprio de um relvado numa tarde húmida de inverno, foi marcante na visita. Mas também o som era significativo. O som dos carros e das obras, dos silêncios e das pessoas ao longe. Não é, no entanto, produtivo, tentar descrever aquilo em que a experiência espacial acresce à relação visual com representações desse espaço. Voltamos a repetir, mas neste contexto movidos pela própria comprovação real do facto, que são mundos amplamente diferentes.

Nas primeiras duas fotografias podemos comprovar em primeiro lugar uma das características mais comuns das representações frontais em arquitectura, a correcção da perspectiva (p. 169). O processo consiste, neste caso concreto, em horizontalizar e verticalizar linhas de forma a compor uma espécie de alçado com profundidade. O que esta correcção implica à partida no processo é uma distorção, neste caso pequena, das proporções dos volumes em relação à mesma fotografia não

corrigida. Em segundo lugar são de apontar as alterações nas tonalidades quer da cor do betão quer da relva devido aos diferentes tempos de exposição e aberturas da lente.

Na fotografia seguinte, de Luís Ferreira Alves, a abordagem continua a ser semelhante, mas apresenta logo à partida, algumas diferenças (p. 170). O facto de a fotografia ser ao alto é importante já que propõe uma leitura mais vertical do espaço. A fotografia consegue também, pelo tipo de lente que utiliza, representar mais espaço do que aquelas que vínhamos a analisar. Também a cor e os contrastes são diferentes, embora este dado não se revele aqui muito expressivo.

No nosso entender a intenção do autor é convidar a uma abordagem pelo *uso* do ponto de vista da representação arquitectónica, sem que com isto se demita de utilizar a técnica fotográfica para conferir à imagem características que considera beneficiarem a leitura. Assim, o fotógrafo renuncia a construir para além daquilo que é o expectável numa fotografia, não fazendo com que o observador se concentre na forma fotográfica. Este tipo de aproximação é, na nossa interpretação, aquele que temos vindo a chamar de documentarista.

Mesmo perante determinado tipo de intenção autoral, o tipo de abordagem do observador, convém dizer, não é, no entanto, controlável. Por um lado é por todos sabido como a tentativa de não significação se pode tornar num gesto de significação¹ e por outro a leitura de imagens está em tudo ancorada à cultura e à memória do observador.

A quarta fotografia, de Fernando Guerra, cuja análise propomos que se faça em comparação com a anterior, diz respeito a um tipo bastante diferente de aproximação à representação do espaço (p. 171). Aqui, em primeiro lugar, as cores de todos os elementos da imagem são nitidamente outras, o que também deriva (para além da exposição, da abertura, da lente e da pós-produção) da hora a que foi tirada a fotografia. Este dado, da hora do dia, supostamente revelado pela exposição solar, é nesta imagem uma incógnita, já que a fotografia parece ter sol sem ter sombras. Nas fotografias anteriores o espaço, voltado a poente, revelava claramente as sombras própria e projectada. Em segundo lugar existe uma diferença muito expressiva na proporção dos volumes, sendo que esta última fotografia

¹ “*Sendo formas e significados inseparáveis, o projecto de arquitectura passa também ele a ser projecto de significados. Mesmo quando é recusado, não deixará de emergir. Há como que uma tirania da significação que invalida que mesmo a sua recusa não deixe de ser tomada como um acto de significação.*” Bandeira, Pedro, op. cit. (p. 132)

acentua a perspectiva imensamente. Finalmente, o trabalho fotográfico do céu é bastante óbvio, o que contribui para a “artificialidade” da fotografia.

É possível dizer, interpretando, que este é um bom exemplo de uma fotografia que convida a uma abordagem pela *percepção* do ponto de vista da representação de arquitectura. É composto, através da técnica fotográfica, um imaginário que se fecha sobre si, poético e em certo sentido cinematográfico. Dizemo-lo por ser activo na construção mental de uma acção (ou dramatização) cujo palco é o espaço virtual da fotografia.

Podemos ver, noutras três representações, o mesmo espaço representado em três alçados (p. 173). Os alçados, como é sabido, são representações que se referem a um ponto de vista impossível de conceber na real experiência visual do edifício. A sua existência tem, à partida e contrariamente à fotografia, um comprometimento genético muito forte com a representação de arquitectura. A utilidade inerente ao facto de o alçado representar em verdadeira grandeza, sem que haja distorção perspéctica, compromete-o historicamente com o *uso* no âmbito da arquitectura.

Aqui neste exemplo podemos ver, no entanto, diversas possibilidades de construir o alçado. A cor e a vegetação são apenas duas áreas nas quais o autor tem de optar. A escolha do desenho de uma árvore ou de outro irá ter repercussões no todo da representação. As variações na cor do objecto arquitectónico de representação para representação estão ainda mais evidentes nas duas imagens que se seguem, retiradas de publicações diferentes (p. 175). Pensamos que, mesmo que o código da cor na impressão fosse o mesmo, o facto de o papel das duas publicações ser diferente influi decisivamente no resultado final da imagem.

A representação seguinte é uma imagem gerada computacionalmente no contexto deste trabalho (p. 172). Uma das diferenças mais acentuadas em relação às imagens geradas pelo processo fotográfico é a forma como trabalha os materiais. Estes aparecem por um lado mais definidos mas por outro menos pormenorizados, já que o padrão do material não consegue calcular o defeito como ele existe na realidade: infinitamente. Consideramos que a artificialidade da imagem conduz neste caso a uma relação com a mesma por via do *uso*. Dizemos isto já que o facto de esta ser de certa forma ainda bastante pouco credível em relação à percepção visual da realidade faz com que tenhamos com ela uma relação tendencialmente mais racional.

Mas neste âmbito as duas imagens seguintes são também boas referências (p. 175). Aqui a perspectiva desenhada corresponde à total racionalização da fotografia. Se à esquerda existe uma sugestão de cor e de sombras (entre outras coisas) já à direita o desenho conduz-nos ao mais rigoroso raciocínio arquitectónico: cheios e vazios, matéria e espaço.

O desenho é a realização directa do intelecto sobre o papel, o que é óbvio na leitura do observador. A fotografia, na sua relação com a percepção visual da realidade, apesar de ser a realização directa do fotógrafo sobre a máquina, facilmente é interpretada como sendo uma aproximação “mais verdadeira” à realidade. Dito isto, importa referir que, como vimos, cada fotografia opta pelas suas próprias cores e contrastes, pela sua forma de trabalhar o pormenor, os volumes e os materiais. Mesmo que todas as fotografias sejam tiradas de um mesmo ponto de vista.

Relativamente à imagem seguinte podemos dizer, lembrando o tipo de “construção aberta” enunciada por Zumthor², que esta se presta, pela sua relativa abstracção, a incluir o observador no processo da representação (p. 176). Diz Pedro Bandeira, a respeito do tema das fotografias desfocadas, que estas legitimam uma “*visão subjectiva e inquietante que, assumidamente, revela uma consciência da incapacidade em comunicar uma verdade que não condicionada pelas próprias imagens. As arquitecturas apresentam-se deste modo desfocadas sugerindo a necessidade de implicar o observador na sua reconstrução – sempre impossível.*”³ Esta é uma ideia que consideramos interessante já que pondera a participação do observador como sendo o elemento que distingue as duas abordagens: pelo *uso* ou pela *percepção*. Assim, uma imagem que nos impele concretamente o esforço da participação e profundidade na construção da realidade arquitectónica é, em si, a definição abstracta de representação de arquitectura dirigida ao *uso*.

² Zumthor, Peter, *Pensar a Arquitectura*

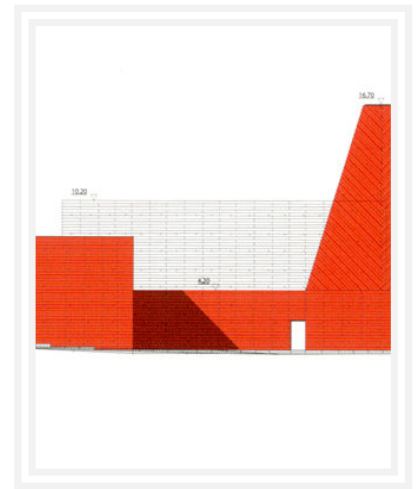
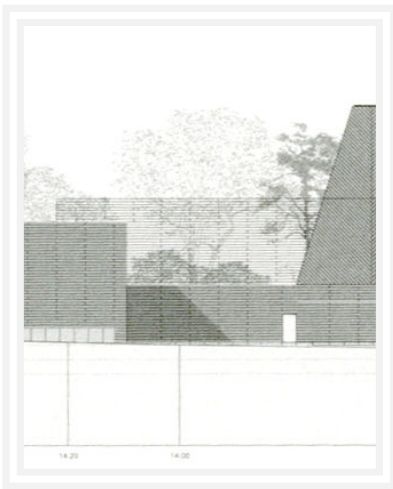
³ Bandeira, Pedro, op. cit. (p. 88)

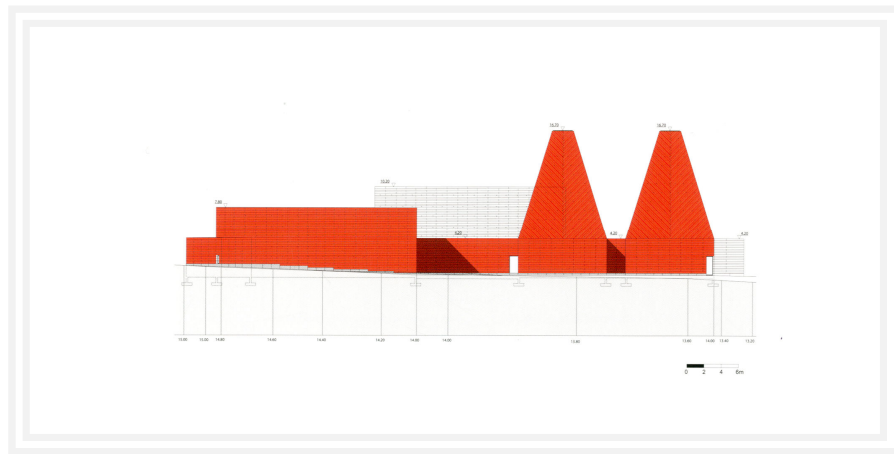
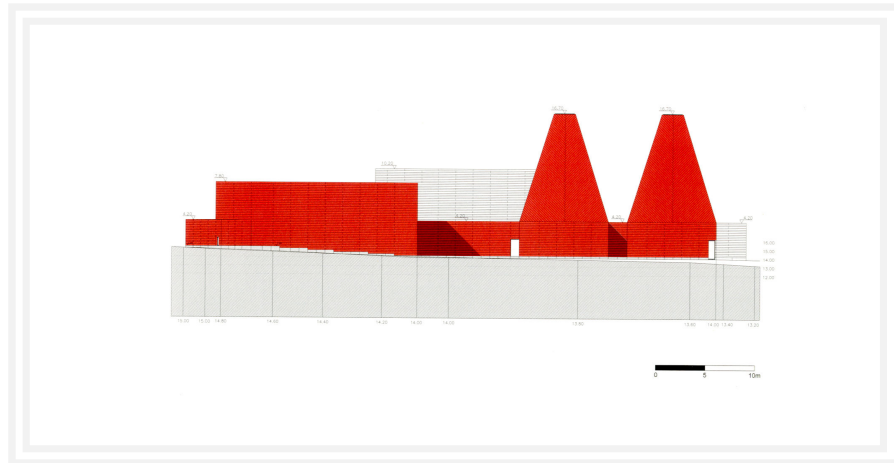


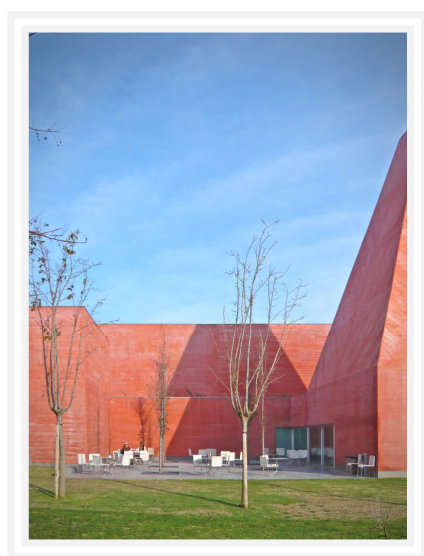














8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para tecer as considerações finais do presente documento importa recordar o objectivo da sua produção. Este constitui-se na identificação de nexos que se estabelecem entre as representações de arquitectura e a própria num sentido alargado do ponto de vista histórico e teórico. Tinha-se em consideração, por as influências entre o meio como se comunica e aquilo que se comunica serem a longo prazo recíprocas, a necessidade de uma visão que contemplasse as consequências dessa interacção.

A ideia de se objectivar apenas uma “introdução” (que é observável no nome do documento) está relacionada com o facto de o território da investigação ser imensamente vasto. A problemática em causa também não foi muito delimitada propositadamente. Esta opção faz parte de uma ideia de continuidade na abordagem do tema, sendo que o presente trabalho constitui apenas uma parte (aí sim introdutória) de uma investigação que se pretende que seja prolongada. Assim, o objectivo do documento é desde o início traçar uma perspectiva transversal e abrangente das possibilidades de relação entre representação e arquitectura. Ou seja, das diversas formas de comunicar a arquitectura.

1.

Vimos, em primeiro lugar, as alterações nas formas de projectar e comunicar arquitectura na passagem da Idade Média para o Renascimento.

A. Observaram-se as diferenças entre o gótico do mestre - construtor e a arquitectura renascentista do arquitecto em relação aos meios utilizados na prática arquitectónica. Percorreu-se ainda a produção escrita deste último para evidenciar uma progressão expressiva na forma de comunicar a arquitectura através da publicação. Aí, nos tratados de arquitectura, a imagem impressa é um elemento que pôde comprovar-se aparecer de forma crescente entre os séculos XV e XVII. Esta tendência perdura evidentemente nos dias de hoje, dias marcados por uma utilização massiva da imagem na comunicação de arquitectura.

B. Estudou-se ainda a relação entre a evolução nas técnicas de representação que o Renascimento e o Maneirismo levaram a cabo e a prática arquitectónica desses períodos, de Alberti a Palladio. Confirmou-se aí que as alterações na produção arquitectónica do Renascimento (face à Idade

Média) não são dissociáveis das modificações nos modos de pensamento, concepção e comunicação da arquitectura ocorridas nesse período.

Resumindo os conteúdos analisados, as alterações são, no fim, de fundo: a oralidade e a regra são tendencialmente substituídas pela visualização e pelo modelo; e o mestre-construtor medieval, homem da palavra, é agora o arquitecto, homem do desenho. Este pensa, imagina e faz a realidade, dominando um sub-mundo, o dos projectos. A imprensa alarga ainda os limites desse universo, transportando os projectos além-fronteiras. É aí que se inicia a era da arquitectura pensada e comunicada com recurso ao projecto desenhado.

Podemos então dizer, como primeiro ponto, que a posição central que as representações de arquitectura têm hoje, numa sociedade profundamente mediatizada, tem a sua raiz mais profunda no Renascimento, com o aparecimento da imprensa e com a evolução nas técnicas de representação. Passou então a representar-se de uma forma mais evoluída e a difundir-se em maior quantidade aquilo que se representava. Falamos do Renascimento como a raiz no sentido em que a situação actual é uma variação quantitativa e qualitativa deste, ainda comprometida com o projecto enquanto meio visual de comunicação da arquitectura. A importância deste ponto está relacionada com a possibilidade identificar logo aí algumas características na forma de conceber e comunicar a arquitectura que ainda hoje perduram: uma perspectiva visual da arquitectura, tendencialmente baseada em modelos formais e concebida com recurso ao desenho.

2.

Partiu-se depois da fotografia como meio antagónico ao desenho arquitectónico (este caracterizado pelo seu relativo rigor semiológico), para observar as possibilidades de construção mediática veiculada pelas representações de arquitectura.

A. Vimos, analisando os traços gerais da produção fotográfica dos primórdios da fotografia, a forma como foram aparecendo diferentes aproximações ao longo do tempo. Isto no contexto de uma cultura de mercado que incitava progressivamente a uma condução cuidada de discursos retóricos nas fotografias de arquitectura. Cruzou-se ainda este dado, das representações numa cultura de massas, com as teorias de Debord, Leach e Walter Benjamin, entre outros.

B. Verificou-se depois, nos casos de Rem Koolhaas, de Corbusier e de Adolf Loos, diversas formas de lidar com as representações de arquitectura e comprovou-se concretamente o quanto essa relação influi na construção mediática que cada um deles leva a cabo. Revelou-se fundamental, atentando na importância dos casos relatados para a cultura arquitectónica do século XX, discernir concretamente a matéria de que são feitas as carreiras dos arquitectos citados. Ou seja, diferenciar a representação da arquitectura da própria arquitectura (enquanto coisa física e palpável) e assim perceber quais os territórios em que cada um deles opera.

Como segundo ponto, podemos então apontar a importância das representações na construção mediática da figura do arquitecto e da sua obra enquanto território manipulado, idealizado e conceptual. Destacando os desenhos arquitectónicos em Palladio, as fotografias em Corbusier e a publicação como representação em Koolhaas, tornou-se claro que as representações são para estes fundamentais na ascensão da sua figura intelectual, editorialmente e publicamente independente do universo da construção.

3.

Ensaiou-se depois a comprovação da autonomia dos dois universos: realidade e representação. Aqui destacaram-se as propriedades retóricas e as possibilidades de manipulação em diversas formas de comunicar a arquitectura.

A. Como vimos nas fotografias de Julius Schulman e de Arthur Köster, assim como nos casos dos Pavilhões de Barcelona e de Portugal, é possível conduzir inúmeros discursos diferentes da mesma arquitectura. Comprova-se assim a possibilidade de construir uma outra realidade, com características próprias e autónomas, a partir dos objectos arquitectónicos (que permanecem irreduzíveis no mundo real).

B. Observou-se ainda, no caso das imagens geradas computacionalmente por Alex Roman e nas fotografias de maquetas de Thomas Demand, a possibilidade de não existir referente real para uma representação arquitectónica.

Assim, consideremos como terceiro ponto a forma como a manipulação, ou apenas condução discursiva e retórica, das representações na sua relação com o real gera produtos perfeitamente autónomos face à realidade construída da arquitectura. Aqui, é possível observar como as

representações de arquitectura são intérpretes, como podem não ter um referente real e como possuem as características do próprio meio da sua produção e não da coisa que representam.

4.

Tomando em consideração a autonomia das representações de arquitectura e a forma como elas são, em si, a mensagem que transportam, esboçaram-se possibilidades de relacionamento com estas.

A. Verificámos a possibilidade, enunciada por Walter Benjamin, de dois tipos de abordagem a objectos no contexto de uma cultura de massas. Uma pelo *uso* e uma pela *percepção*. A primeira diz respeito a uma apreensão mais em profundidade, relacionada com o *recolhimento*, e a segunda diz respeito a um contacto mais superficial, relacionado com o estado de *distração*.

B. Também encontrámos, nas palavras por exemplo de Peter Zumthor, a noção de que há representações que se prestam de uma forma mais evidente a deixar que o observador chegue ao objecto representado do que outras, o que relacionámos com as ideias de Walter Benjamin.

C. Como comprovámos, finalmente, no caso de estudo da esplanada da Casa das Histórias, é de facto possível fazer diversas abordagens à representação de um mesmo espaço arquitectónico. Essas aproximações viabilizam utilizações diferentes por parte do observador, elemento central na eficácia do processo de representação.

Por último digamos então que as representações de arquitectura podem, num contexto prático, ser abordadas de duas formas, pelo *uso* ou pela *percepção*. Na perspectiva do *uso*, uma representação existe para deixar que o observador alcance o objecto da representação, coisa que apenas é concretizável através da inclusão do próprio observador no processo de representação.

Concluindo, podemos dizer que a apresentação é já indissociável da representação. Não há edifício sem projecto. Há, no entanto e cada vez mais, projecto sem edifício. O projecto é ainda, de uma forma geral, apresentado com o intuito de induzir uma pretensa verdade. Cabe ao observador ter a consciência da imensa limitação que está no “ser” da representação. É para isso importante que seja clara a emersão de uma nova actividade, em certo ponto não arquitectónica, e que a sua autonomia seja uma evidência generalizada. Nesta, o meio não só é a mensagem como um fim em si mesmo.

9. BIBLIOGRAFIA

9.1 Bibliografia Geral

ACKERMAN, James S. *Architettura e Disegno La rappresentazione da Vitruvio a Gehry*, Milano, Electa 2003

ALBERTI, Leon Battista *L'Architettura (De Re Aedificatoria)*, tradução de Giovanni Orlandi, Edizioni Il Polifilo, 1966

BANDEIRA, Pedro *Arquitectura como Imagem, Obra como Representação: Subjectividade das imagens arquitectónicas*, Universidade do Minho, Maio de 2007

BARTHES, Roland, *A câmara clara*, Lisboa : Edições 70, 1981

BAZIN, Andre, *Qu'est-ce que le cinema?* Paris, Éd. Du Cerf, 1975

BENJAMIN, WALTER, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio D'Água 1992

BRUBAKER, David *Bazin, Andre 1918-19598 Ontologie de L'image photographique*, in The Journal of Aesthetics and art criticism p59-67, Greenvale New York 1993

CARPO, Mario, *Arquitectura en la era de la imprenta*, Cátedra, Madrid, 2003

CALATRAVA, Juan e NERDINGER Winfried, *Arquitectura Escrita*, Madrid Edición Circulo de Bellas Artes 2010

COLOMINA, Beatriz, *Privacy and publicity : modern architecture as mass media*, Massachusetts, The MIT Press, 1994

COSTA, Eduardo, "Fotografia de Arquitectura uma escrita da cultura", *Revista Nada*, num. 13, 2009 (pp 110-124)

DE MARÉ, Eric, *Photography and architecture*, Londres, Architectural Press 1961

DEBORD, Guy, *A sociedade do espectáculo*, Lisboa, Edições Mobilis in mobile 1991

DELUMEAU, Jean, *A civilização do Renascimento*, Lisboa, Estampa 2004

DEMAND, Thomas *Thomas Demand : architecture b&w*, Bienal de São Paulo, 2004

DEWING, H.B. *Buildings*, Londres, Loeb Classical Library 1940

DIAS, Manuel Graça, “A arquitectura da fotografia” *Mundo Perfeito – Fotografias de Fernando Guerra*, Porto, Edições FAUP 2008

DREHER, Martin N., *A crise e a renovação da igreja no período da Reforma* São Leopoldo: Sinodal 1996

ECO, Umberto, *O signo*, Lisboa, Editorial Presença 1981

EISENMAN, Peter, *Barefoot on white-hot walls*, Hatje Cantz Publishers 2005

ESPOSITO, Antonio, LEONI, Giovanni *Fernando Távora – Opera Completa*, Milão, Electa 2005

FOUCAULT, Michel, *As palavras e as coisas*, Lisboa Edições 70

FRANCASTEL, Pierre *A imagem, a visão e a imaginação*, Lisboa, Edições70, 1998

GIEDION, Siegfried, *Space, Time and Architecture: the growth of a new tradition*, Massachussets, Harvard University Press, 1995

GOMBRICH, E. H., *Art and illusion: a study in the psychology of pictorial*, Londres : Phaidon, 1996

IVINS, William M., *Prints and Visual Communication*, 1953, Cambridge, The MIT Press, 1978

KNIZEK, Ian, “Walter Benjamin and the mechanical reproducibility of art works revisited”, *The British journal of aesthetics* Oxford (Oct. 1993), p.357-366.

KOOLHAAS, Rem, *Content: Triumph of realization*, Colónia, Taschen 2004

KOOLHAAS, Rem, *Pearl River Delta*, Mutations, Barcelona Actar, 2001

LEACH, Neil, *A anestética da arquitectura*, Lisboa, Antígona 2005

LIMA, Fellipe de Andrade Abreu, *A tratadística do Renascimento – 1452*, São Paulo, FAUUSP 20009

LOOS, Adolf *Ornamento e Delito e outros escritos*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili 1972

MCLUHAN, Marshall, *Compreender os meios de comunicação, extensões do homem*, Lisboa, Relógio D'água, 2008

MILHEIRO, Ana Vaz, “Mundo Perfeito, Arquitectura e Fotografia”, *Jornal Público*, suplemento *Mil Folhas*, 26/03/2005, p. 22

MONEO, Rafael, *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, Barcelona Actar 2004

PÉREZ-GÓMEZ, Alberto; *Architecture and the crisis of modern science*, Massachusetts: The MIT Press, 1983

PRADO, Roberto Goycolea, *Función de la expresión gráfica en la difusión de la arquitectura*, *La Revista Arquitectura*, 1944-2004

RATTENBURY, Kester, *This is not architecture : media constructions* New York : Routledge, 2002

ROBBINS, Edward , CULLINAN, Edward *Why architects draw*, Massachusetts: The MIT Press, 1994

ROBINSON, Cervin, *Architecture transformed: a history in the photography of buildings from 1839 to the present*, Nova Iorque, MIT Press 1988

SONTAG, Susan, *Ensaio sobre Fotografia*, Lisboa, Edições D. Quixote 1986

SPENCER, Jorge Manuel Fava, *Aspectos Heurísticos do desenho de concepção em Arquitectura*, Lisboa, Universidade Técnica de Lisboa, 2000

SPENCER, Jorge Manuel Fava, *O processo de concepção em arquitectura, Reflexão sobre o papel do desenho na síntese da forma*, Lisboa, Universidade Técnica de Lisboa

TÁVORA, Fernando, *Da organização do Espaço*, Porto, Edições do Curso de Arquitectura da E.S.B.A.P., 1982

VAUCHEZ, André, *A espiritualidade da Idade Média Ocidental*, Lisboa, Estampa 1995

VENTURA, Susana, “Being Stuck” *Revista Nada*, num. 13, 2009 (pp. 24-40)

VENTURI, Robert, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Barcelona Editorial Gustavo Gili 1987

VITRÚVIO, *Tratado de Architectura Vitruvii Decem libri*, tradução de MACIEL, M. Justino; Lisboa, IST Press 2006

WELLS, Liz, *Photography : a critical introduction* ; Nova Iorque, Routledge 2009

WRIGHT, Frank Lloyd; *Drawings and Plans of Frank Lloyd Wright The Early Period (1893-1909)*, Nova Iorque, Dover Publications 1983

ZEVI, Bruno, *Saber ver a arquitectura*, Lisboa, Arcádia 1977

ZUMTHOR, *Pensar a arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili 2005

9.2 Caso de Estudo

RODRIGUES, Dalila (ed.) *Casa das Histórias Paula Rego: Arquitectura*, Casa das Histórias Paula Rego 2009

CAPUCHO, Diogo (ed.) *Casa das Histórias Paula Rego, Eduardo Souto de Moura*, Cascais Arquitectura 2009

Nota: O texto do presente documento é composto por 42. 347 palavras, não contando com as notas de rodapé.